

1961 · MÄRZ · 3



MUSIKA

JOHANN MICHAEL HAYDN (1737-1806)

## Perseus und Andromeda

Oper in 2 Akten

Herausgegeben und Deutsche Fassung von Conrad Pfitzner

Erstaufführung im Landestheater Salzburg am 28. Januar 1961

Musikalische Leitung: Mladen Basic, Inszenierung: Stefan Beinl

---

### Die Presse schreibt:

Ein Ereignis nicht nur für Österreich bedeutete am Samstag die deutschsprachige Erstaufführung der zweiaktigen Oper „Perseus und Andromeda“ von Johann Michael Haydn im Salzburger Landestheater. Um es gleich vorauszusagen: Hier wurde ein Werk wiederentdeckt, das ganz zu Unrecht einen fast zwei Jahrhunderte währenden Dornröschenschlaf gehalten hat. — Hier liegt keine barocke Intrigen- und Affektenoper vor, sondern ein menschliches Drama, das von den philosophischen Ideen der Zeit getragen wird.

Hans Georg Bonte in „Salzburger Nachrichten“

Neben dramatischem Schwung gibt es vor allem lyrische Szenen voll rührender Innigkeit und sehr eindrucksvolle Chöre. Jedenfalls bewies die Aufführung, daß Michael Haydn zweifellos auch zu den bedeutenden Musikern seiner Zeit gezählt werden muß.

Dr. Hoe in „Neue Front“ Wien

Die festliche Aufführung rechtfertigte alle Erwartungen, die an dieses Ereignis geknüpft worden sind. Johann Michael Haydns große Oper erwies sich als eines der seltenen und dabei bedeutendsten von deutschen Komponisten des 18. Jahrhundert stammenden Werke der Opera seria. — So kann diese Opernneuentdeckung als eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis der Operngeschichte und des Spielgutes für unser Musiktheater begrüßt werden.

A. Strobel in „Tiroler Tageszeitung“ Innsbruck

Michael Haydn findet mitreißende Töne für die reiche Gefühlsskala seiner Helden und Heldinnen und gestaltet seine Weisen, Harmonien und Klänge in den großen Arienformen seiner Zeit wie nur irgendeiner, Melodien und Harmonien voll Innigkeit, deren sich der große Bruder Joseph, ja selbst Mozart nicht zu schämen hätte. — So stellt sich Johann Michael Haydn als einer der wenigen bedeutenden deutschen Weggenossen des reifsten Mozart dar, mit dem er anscheinend auch die Begeisterung für die hohen Ideale der Menschenliebe, Gerechtigkeit und Versöhnlichkeit teilt. „Wen solche Lehren nicht erfreuen, verdienet nicht, ein Mensch zu sein!“ In diesem Geiste klingt sein wiedererstandenes Meisterwerk beglückend aus.

Dr. Wilhelm Fischer in „Tiroler Tageszeitung“ Innsbruck

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK



6. bis 7. Mai 1961

## XVIII. Kleines Musikfest in LÜDENSCHIED

### MUSICA BRITANNICA

(Englische Musik des Barock  
und der Renaissance)

Werbeblätter und Auskunft  
durch die Buchhandlung

### MAX ECKARDT

(21b) Lüdenschied, Wilhelmstraße 37

# MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE  
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

15. Jahrgang / Heft 3 / März 1961

### INHALT

Robert Münster: Mannheimer Musiker . . .	113
Karl H. Wörner: Bohuslav Martinů . . . .	117
Hans Christian Wobbs: Die Funktion der Schauspielmusik im Drama der Gegenwart	121
Annalise Wiener: Die alte Dame . . . . .	124

### MUSICA-BERICHT . . . . . 127

*Zeitgenossen:* Hamburg S. 127; Berlin S. 127; *Oper:* Berlin S. 128; Hamburg S. 129; Düsseldorf-Duisburg S. 130; Dortmund S. 131; Frankfurt S. 131; Weimar S. 132; *Konzert:* Berlin S. 132; Düsseldorf S. 133; Hannover S. 133; Frankfurt S. 134; Baden-Baden S. 134; Elmau S. 134; *Ballett:* Krefeld S. 135; *Musikstädte im Profil:* Hamburg S. 136; Nürnberg S. 137; Zittau S. 138; *Fernsehen:* New York S. 138; *Blick auf das Ausland:* Wien S. 139; Brüssel S. 139; Lausanne S. 140; Buenos Aires S. 141; Montevideo S. 142; New York S. 143.

### MUSICA-UMSCHAU . . . . . 144

*Musikalischer Kalender:* März S. 144; *In Memoriam:* Hans Albrecht S. 144; Christian Döbereiner S. 145; Richard Wicke S. 145; Bartók — Entdecker der Folklore S. 146; Alexander Glasunow S. 147; *Blick in die Welt:* Lassus-Musikkreis in Venedig S. 147; *Zur Zeitchronik:* Bamberger Symphonie S. 148; Operette oder Spieloper? S. 148; „Musikalischer Frühling“ in Salzburg S. 149; Pläne für die Deutscher Oper Berlin S. 149; Musikfeste S. 149; *Porträts:* Josef Suttner 80 Jahre S. 150; Joachim Stutschewsky 70 Jahre S. 150; Paul Sacher S. 151; Lovro von Matačić S. 152; Zu einem Bildnis Menuhins S. 152; *Wissenschaft und For-*

## MUSIK ZU PFINGSTEN

Carl Gerhardt: Nun bitten wir den Heiligen Geist Kantate für Altsolo, 3stg. gem. Chor, 2 Violinen, Cello und Kontrabaß (6 Min.). Part. 1.60, Cho. part. -.40. EM 149

Friedrich Metzler: Drei Hymnen für Orgel, Glocken, Pauken und Schlagzeug (auch für Orgel allein, 11 Min.). Part. 12.50. Instr.-St. im Druck. EM 829

Gottfried Neubert: Komm, Heiliger Geist, Herre Gott Choralkantate für 4stg. gem. Chor, Bläser u. Gemeinde (6 Min.). Part. 2.40, Chorpарт. 1.60, Bläserpart. -.80. EM 150

Heinrich Poos: Heiliger Geist, du Tröster mein Liedmotette für 3stg. gem. Chor u. Orgel (5 Min.). Part. 2.20, Chorpарт. -.60. EM 450

#### Neuerscheinungen:

Dietrich von Bauszner: Freuet euch des Herrn Motette für 4stg. gem. Chor u. Vorsänger (8 Min.). 1.60 EM 457

Paul Ernst Ruppel: Deutsche Messe für 3 bis 4 gem. Stimmen (12 Min.). (Beihefte zum Liturgischen Chorbuch, Heft 3). 1.20 EM 363

Nikolaus Zangius: Geistliche und weltliche Lieder mit fünf Stimmen. Köln 1597 — Hrsg. Fritz Bose (Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin) 18.-. EM 1081

Verlag Merseburger Berlin - Nikolassée



schung: Mozart und die Orgel S. 152; *Erziehung und Unterricht*: Schulmusik in Gefahr S. 153; Aus der Arbeit der Jugend- und Volksmusikschulen S. 155; *Miszellen*: Musikalische Graphik S. 155; Ein neues Instrument S. 156; *Stimme des Lesers*: John Mainwaring S. 156; *Unsere Glosse*: Das Spielkasino S. 157; *Historische Streiflichter*: Abseits vom Lärm des Tages S. 158; *Vom Musikalienmarkt*: Geistliche Chormusik S. 159; Dänische Klaviermusik S. 159; Ein deutsch-schwedischer Klassiker S. 160; Polnische Musica Nova S. 160; Orgelwerke von Ernst Karl Rößler S. 160; Zur „Neuen Bach-Ausgabe“ S. 161; *Das neue Buch*: Rupels kritische Bilanz S. 162; Ein „Imaginäres Tagebuch“ S. 162; Gustav Mahler S. 162; Selbstbiographie eines Dirigenten S. 163; Harfenton und Paukenschlag S. 163; Von der Bordoni bis zur Callas S. 163; Ein vergessener Musikästhetiker S. 163; Musikalische Orgelkunde S. 164; Rolands Händel-Buch S. 164; Bildbändchen der Musik S. 164; *Zeitschriften-Spiegel*: Wir notieren S. 165.

MUSICA-NACHRICHT . . . . . 166

## MUSICA-BILDER

*Titelbild*: Wandbild im Stadttheater Krefeld-Mönchengladbach von Kamper. Foto: Jütten.

*Tafeln*: 5: Christian Cannabich; Franz Danzi n. S. 114; 6: Druck einer Ballade von Ernst Eichner; Autograph der Sinfonia concertanta von François Joseph Gossec v. S. 115.

*Abbildungen im Text*: Strauss' „Rosenkavalier“ in Dresden S. 128; Heinz Arnold und Otmar Suitner bei der Probe zum Dresdener „Rosenkavalier“ S. 129; Hanus' „Diener zweier Herren“ in Düsseldorf S. 130, 131; György Ligeti, Bruno Maderna und Niccolò Castiglioni S. 132; Die junge Ballettcompagnie in Vercelli S. 135; Britzens „Albert Herring“ in Nürnberg S. 137; Christian Döbereiner S. 145; Richard Wicke S. 146; Joachim Stutschewsky S. 150; Yehudi Menuhin S. 153; Studenten demonstrieren S. 154.

# WIENER URTEXT AUSGABE

## MUSIK DER MEISTER

herausgegeben von

**H. C. ROBBINS LANDON und  
KARL HEINZ FÜSSL**

rekonstruiert von hervorragenden Wissenschaftlern nach Autographen und sonstigen authentischen Quellen

bisher erschienen:

**BEETHOVEN** / Variationen für Klavier, Band I (E. Ratz)

Schweizerlied / Venni amore / Nel cor più non mi sento / Waldmädchen / G-Dur / op. 34 F-Dur / op. 35 Es-Dur / c-moll / op. 76 Türkischer Marsch / op. 120 Diabelli UE 13300 DM 12. –

**BEETHOVEN** / Werke für Klavier zu vier Händen (K. H. Füssl)

8 Variationen C-Dur / op. 6 Sonate D-Dur / 6 Variationen D-Dur / op. 45 Drei Märsche UE 13303 DM 5. –

**MOZART** / Werke für Klavier zu vier Händen (Christa Landon)

Sonaten C-Dur K. V. 19d, D-Dur K. V. 381 (123a), B-Dur K. V. 358 (186c), F-Dur K. V. 497, G-Dur K. V. 357 (497a), C-Dur K. V. 521 / Andante mit Variationen G-Dur K. V. 501 / Fuge g-moll K. V. 401 (375e) Stücke für Orgelwalze K. V. 594 u. K. V. 608 UE 13304 DM 12.50

**SCHMELZER** / *Sonatae unarum fidium per Violino e Basso continuo* (F. Cerha), 2 Bände

UE 13301/02 à DM 8.50

# UNIVERSAL EDITION

EIN WERK DER ERNEUERUNG



# Neu bei Bärenreiter-Musicaphon



**Franz Schubert: Vier Impromptus op. 142**

**Vier Impromptus op. 90**

Paul Badura-Skoda

30 cm (33 UpM) BM 30 L 1501 DM 21.—

**Franz Schubert: Klaviersonate B-Dur**

**Klaviersonate a-moll op. 143**

Paul Badura-Skoda

30 cm (33 UpM) BM 30 L 1502 DM 21.—

Der österreichische Meisterpianist Paul Badura-Skoda, der eng mit Edwin Fischer befreundet war, legt mit seinen ersten deutschen Aufnahmen Schubert-Interpretationen vor, die einen ungewöhnlichen Rang beanspruchen können. Schubert wird hier nicht verniedlicht oder verharmlost, sondern in seiner ganzen genialen Größe sichtbar gemacht. Die a-moll-Sonate erscheint nach langer Zeit erstmals wieder in Deutschland auf Schallplatten.

## „Die vielspältige Musik und die allgemeine Musiklehre“

Ist der Titel eines neuen Sammelbandes in der vom Deutschen Musikrat herausgegebenen Schriftenreihe „Musikalische Zeitfragen“. Erich Doflein eröffnet den Band mit einer Überschau unter dem Titel „Vielfalt und Zwiespalt in unserer Musik“. Mit dieser Überschau ist eine Reihe von Beiträgen verbunden, „die sich im Gegensatz zum heutigen Widerstreit und Auseinander um das Allgemeine im Wesen der Musik bemühen“. Es wird mit dem Band die Frage gestellt: „Ist die allgemeine Musiklehre auf dem heutigen Stand der Musik noch möglich, oder ragt sie nur als konservatives Überbleibsel in dieses Zeitalter hinein? Kann sie nur in dem Maße weiterhin ihr Leben fristen, als man weder die Tatsache der allgemeinen Vielspältigkeit noch den Begriff der Allgemeinheit ernst nimmt?“ Die Antworten, die durch weitere 11 Beiträge gegeben werden, fassen das Problem mit aller Gründlichkeit an.

## Die vielspältige Musik und die allgemeine Musiklehre

„Musikalische Zeitfragen“ Band IX. Eine Schriftenreihe im Auftrage des Deutschen Musikrates, herausgegeben von Walter Wiora. 117 Seiten. DM 7.20

**BÄRENREITER - VERLAG**

## musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

✱

4. Jahrgang / Heft 2 / 1961

Joachim Herrmann: Werk oder Interpret? . . . 25  
Otto Daube: Schule und Schallplatte . . . 27

KRITISCHE BETRACHTUNGEN . . . . . 29  
Ludwig van Beethoven . . . . . 29  
Johann Sebastian Bach . . . . . 30  
Nordisches Musikschaffen . . . . . 32  
Die farbige Welt der Schallplatte . . . 33  
Orchestermusik S. 33; Oper und Ballett S. 34; Konzerte S. 36; Geistliche Musik S. 38; Die schöne Stimme S. 38; Klaviermusik S. 39; Folklore S. 40; Spirituals S. 41.

RUND UM DIE SCHALLPLATTE . . . . . 42

André Cluytens S. 42; Stereokonzerte in Amerika S. 42; Das Grammotheater in Prag S. 43; Phonogeräte-Industrie zufrieden S. 44; Archivproduktion S. 45; Vogue-Schallplatten S. 45; Märchenplatten S. 45; Neu bei Amadeo S. 45; Stereophones Hören S. 45; Die Schallplatte hat aufgeholt S. 46; Vom Deutschen Musikrat S. 46; Grammophon produziert S. 47; Stereo bei Electrola S. 47; Musikbox-Schlager S. 47; Zauber der Stimme S. 47; Aus der Künstlerwelt S. 48; Stimme des Lesers S. 48; Blick in Zeitschriften S. 48.

## BILDER

Otto Klemperer S. 30; Plattentaschen S. 34, 35, 36, 37, 40; André Cluytens S. 42; Arbeiten an einer Fernsehantenne S. 44; Das Gewitter S. 48.

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusammen mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich in 12 Heften.

SCHRIFTFÜHRUNG: Dr. Günter Haußwald. Alle Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29—37, Tel. 2891—93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York

BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und der Schweiz jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80. Bezugspreis für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60. Bezugspreis für die Schweiz sfr 19.90 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag, Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29—37, Telefon 2891—93. Anzeigentarif auf Verlangen.

DRUCK: Bärenreiter-Druck Kassel.

Telaufgaben dieses Heftes liegen folgende Prospekte bei: Bärenreiter Bote 1/1961, Beratender Buchdienst GmbH Freiburg, Cottas Musik Seminar, Deutsche Grammophon Gesellschaft, Musikalischer Frühling Salzburg.



# MUSICA BOEMICA PER ORGANO

**Tschechische Orgelmusik**

**herausgegeben von Dr. Jirí Reinberger**

Diese hervorragende Sammlung bringt in drei Bänden einen Überblick über die Orgelwerke tschechischer Orgelvirtuosen und Komponisten. Ein ganzes Jahrhundert, anknüpfend an die Orgeltradition der alten tschechischen Schulmeister, ist hier mit seinen großen Namen vertreten, darunter sowohl die Klassiker der tschechischen Musik, als auch die Zeitgenossen.

Die in dieser Sammlung erstmals veröffentlichten Proben von Orgelkompositionen tschechischer zeitgenössischer Komponisten zeigen, was diese Komponisten zur Entwicklung der tschechischen und der Weltliteratur für Orgel beigetragen haben und welch schöpferisches Profil ihnen eigen ist. Viele der angeführten Werke sind die einzigen Kompositionen, welche der eine oder andere Komponist für Orgel geschrieben hat.

Von besonderem Interesse für die Praxis dürften die generellen Bemerkungen und Hinweise des Herausgebers zur Interpretation sein. Diese lassen klar und deutlich erkennen, daß diese Sammlung von Kompositionen für die Orgel zugleich auch ein Stück Geschichte des Orgelbaues selbst ist.

Band I DM 13.50 / Band II DM 15.- / Band III DM 15.-

**Artia / Prag**

**ALKOR-EDITION KASSEL**



## MANNHEIMER MUSIKER

Unter den überwiegend aus dem böhmisch-österreichischen Raum stammenden Mitgliedern der Mannheimer Hofkapelle<sup>1</sup> des Kurfürsten Karl Theodor um die Mitte des 18. Jahrhunderts waren die *Toeschi* eine der wenigen Familien italienischer Herkunft. Sie entstammten einer hochangesehenen oberitalienischen Adelsfamilie, deren Stammbaum sich bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen läßt. Wir wissen nicht, was Alexander Toeschi bewogen hatte, seiner Heimatstadt Rom den Rücken zu kehren, um in der Fremde sein Glück zu suchen und dort dann seine adelige Herkunft zu verschweigen. Nach den Jahren seines Wirkens als Konzertmeister am Stuttgarter Hofe des Herzogs von Württemberg seit 1725 ging er, wahrscheinlich 1741, nach Mannheim, wo er bis 1758 als Direktor der Instrumental-Kirchenmusik nachweisbar ist. Von seinen Kompositionen sind nur wenige erhalten geblieben; diese lassen eine deutliche Stilverwandtschaft mit Vivaldis Werken erkennen. Alexander Toeschis Söhne Karl Joseph und Johann Baptist erbten die musikalische Begabung des Vaters, und Karl Joseph, der ältere von beiden, wußte sich schon bald einen geachteten Namen als Geiger zu erringen. Bis zu seinem 22. Lebensjahr trat er viel als Solist in Konzerten auf, und eine zeitgenössische Stimme rühmt besonders sein Adagio- und Cantabile-Spiel. Bald nach seinem Eintritt als Violinist in das Mannheimer Hoforchester 1752 verlegte sich Toeschi auf die Komposition, nachdem er durch die Schule des Johann Stamitz gegangen war. Die ersten Werke, mit denen er hervortrat, waren Quartette für Flöte und Streicher, und gerade die Flötenkompositionen sind in seinem Gesamtwerk neben den Sinfonien von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung. Die Komposition von Orchester- und Kammermusikwerken mit Soloflöte wurde in Mannheim, zunächst im Anschluß an französische Vorbilder, sehr eifrig gepflegt. Der Grund dazu lag nicht allein in der Tatsache, daß die Querflöte eines der beliebtesten Instrumente im 18. Jahrhundert war, sondern auch darin, daß Kurfürst Karl Theodor, wie sein Zeitgenosse Friedrich der Große, selbst ein guter Flötenspieler war. Viele der Mannheimer Flötenkompositionen sind sicherlich für den persönlichen Gebrauch des Kurfürsten geschrieben worden. Der schwäbische Dichter Daniel Friedrich Schubart erzählt in seinen „Lebenserinnerungen“ von einem Besuch bei Karl Theodor, wie dieser in seinem inmitten des Schwetzingen Schloßparkes gelegenen Badhaus zusammen mit den Brüdern Toeschi und dem Violoncellisten Innozenz Danzi ein Flötenquartett musiziert habe.

Karl Joseph Toeschi stieg innerhalb des Hoforchesters in Mannheim bis zur Stellung des stellvertretenden Orchesterleiters auf und war zugleich als Kabinettsmusikdirektor für die Kammermusik beim Kurfürsten verantwortlich. Sein kompositorisches Werk umfaßt 65 Sinfonien, 19 Flötenkonzerte, 11 Violinkonzerte, zahlreiche Kammermusikwerke und 24 Ballettmusiken. Zu Lebzeiten Toeschis erlangten besonders dessen Sinfonien weite Verbreitung; sie erklangen in Italien, Frankreich, England, Schweden und sogar in Nordamerika, bevor die Haydnschen Sinfonien ihren Siegeszug angetreten hatten. Wie die meisten Mannheimer Musiker, so war auch Toeschi in der französischen Hauptstadt gewesen, hatte dort konzertiert und die Drucklegung eigener Werke in die Wege geleitet. Mehrere von Toeschis Sinfonien der siebziger Jahre tragen ganz deutlich dem Pariser Geschmack Rechnung und sind

<sup>1</sup> Vgl. des Verfassers Beitrag „Vier Musiker der Mannheimer Schule“ (J. Stamitz, J. Holzbauer, F. X. Richter, A. Filtz) in *Musica* 8/1960, S. 488–491.



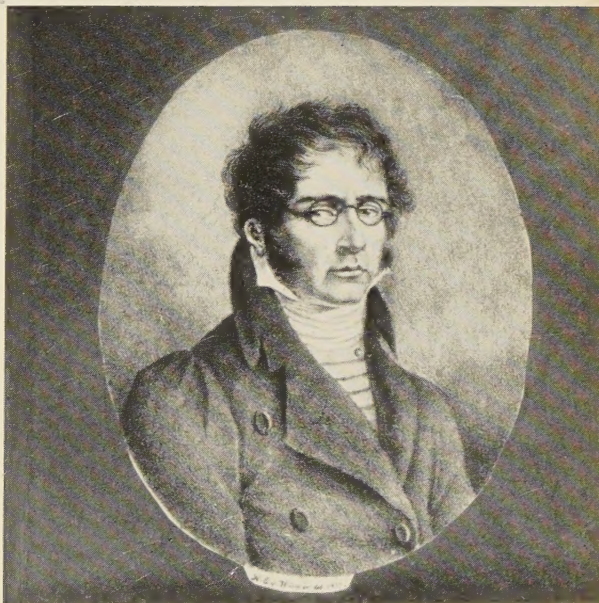
in ihrer prachtliebenden und wirkungsvollen Art als echte „Pariser Sinfonien“ zu bezeichnen. Eine Sinfonie in D-Dur erklang am 25. März 1773 in der Reihe der hochangesehenen „Concerts spirituels“ in Paris, und der „*Mercure de Paris*“ berichtete damals ausführlich über die Wiedergabe durch ein stark besetztes Orchester und den allgemeinen Beifall der Zuhörer. Eine Passage im zweiten Satz des Werkes entzückte die Pariser so sehr, daß sie spontan mitten in den Satz hinein klatschten. Diese Art der Beifallsäußerung war damals kein Einzelfall: Mozart erzählt fünf Jahre später ähnliches von der Aufführung seiner Pariser Sinfonie KV 297 im Concert spirituel, einem Werk, das den Idealfall innerhalb einer weitgehend von den Mannheimern geprägten lokalen Sonderform der damaligen Sinfonik darstellt. Ein Vergleich mit dem erwähnten Werk Toeschis deckt deutlich stilistische Beziehungen auf. Der einzige gebürtige Mannheimer unter den bedeutenderen Musikern am Hofe des Kurfürsten Karl Theodor war der 1731 als Sohn eines Hofoboisten geborene *Christian Cannabich*. Dieser war wie Karl Joseph Toeschi Schüler von Johann Stamitz und studierte außerdem bei dem Opernkomponisten Jomelli in Italien. Nach dem Tode von Stamitz wurde er dessen Nachfolger als Direktor des Hoforchesters. Cannabich war ein ausgezeichneter Geiger und in seiner etwas trockenen, pedantischen, aber doch gütigen Art ein vorzüglicher Orchestererzieher. Unter seiner Leitung erreichte die kurfürstliche Kapelle erst den eigentlichen Höhepunkt ihres in ganz Europa verbreiteten Ruhmes. Cannabich dirigierte die Konzertaufführungen nach dem damaligen Brauch mit der Geige vom Pult des ersten Konzertmeisters aus und leitete auch die italienischen Opernaufführungen in Mannheim. Zusammen mit seinem Kollegen Toeschi war er Komponist des überwiegenden Teiles der in Mannheim und in der kurfürstlichen Sommerresidenz Schwetzingen aufgeführten Ballette. Wir wissen von etwa fünfzig Werken Cannabichs dieser Art, von denen leider die meisten verlorengegangen sind. Die Tanzkunst erfuhr am Hofe des Kurfürsten von der Pfalz unter dem Einfluß des nahen Frankreich schon frühzeitig eine besonders intensive Pflege, und bei den Opernaufführungen waren die Ballette ein unentbehrlicher Bestandteil. Sie wurden anfangs zwischen die Akte der Opern eingeschoben, erreichten aber in den späteren Jahren auch mehr und mehr selbständige Bedeutung durch Ausdehnung ihrer Länge auf mehrere Teile. Abgesehen von den beliebten Harlekinaden bildeten Stoffe aus der antiken Mythologie oder Allegorien den Inhalt der Ballette, die vielfach zur Verherrlichung des Kurfürstenpaares konzipiert worden waren. Manchmal trat der Kurfürst innerhalb der Aufführung sogar selbst in den Kreis der Mitwirkenden und verwirklichte so die Idee des Theaters, eine der Lieblingsvorstellungen des 18. Jahrhunderts, in eigener Person.

Christian Cannabich schrieb neben zwei verschollenen Opern („*Akazia*“, Mannheim 1778, und „*La Croisée*“, Paris 1788) um 1780 ein Melodram „*Elektra*“ und griff damit in Mannheim ungefähr gleichzeitig mit Ignaz Holzbauer (Melodram „*La morte di Didone*“, 1779) diese von J. J. Rousseau ausgegangene und durch Georg Bendas auch am pfälzischen Hofe geschätzten Werke damals so beliebt gewordene neue Gattung des dramatischen Bühnenstückes auf. Einige Jahre später komponierte auch der neben seinem Bruder Karl Joseph verschiedentlich als Ballettkomponist hervorgetretene Konzertmeister Johann Baptist Toeschi ein Melodram „*Dirmei und Laura*“, das, wie die Mehrzahl von dessen Werken, verschollen ist. Als Komponist von Sinfonien steht Christian Cannabich mit etwa 100 Werken quantitativ an der Spitze aller Mannheimer. Verglichen mit den Sinfonien seiner Kollegen, zeichnen sich Cannabichs Sinfonien vor allem durch die Fortschrittlichkeit in der Instrumentierung, besonders durch die gewandte Bläserbehandlung aus, die den Komponisten als einen ausgezeichneten Kenner des Orchesterklanges zeigen. Sicherlich wußten dies auch die Zeitgenossen zu schätzen, denn 1772 gelang es Cannabich, in Paris bei einem Sinfonienwettbewerb eine goldene Medaille zu erringen.



CHRISTIAN CANNABICH

Nach einem Kupferstich von Egide Verhelst • 1779



DANZI

em Stich von Heinrich E. von Winter • 1817



**DELIA**  
A favorite BALLAD Composed by EICHNER.

In this cool re-tirement fair Delia I found, where beauty  
smiling, with in-no-cence crown'd; her form was as fair as the blossoms  
may, or sweet opening dawn when it breaks in-to day. all na-ture was  
by th'd and calm was the scene, gave the warbling of birds that chaunt o'er  
the green.

2

I gaz'd on her charms as near her I drew,  
And thought nought but pleasure appear'd to my view;  
But alas! my fond heart soon felt the keen pain,  
Since Delia no longer will bear the soft strain.  
Adieu then sweet maid, tho' I'er must admire  
Those charms that have set my fond bosom on fire.

DUBLIN, Published by E. KRAMER, NO. 10, Exchange Street.

*Sinfonia Concertanta*  
a Due Violini e due alto Voci  
Concertanti con corni oboe  
e Basso

Allegro

Tafel 6

AUTOGRAPH DER  
SINFONIA CONCERTANTA  
VON FRANÇOIS JOSEPH GOSSEC



Zu der Generation Filtz, Cannabich, Toeschi gehören als Komponisten auch der in Mannheim geborene Geiger und Ballettdirigent *Ignaz Fränzl*, der aus Italien verpflichtete Violoncellist *Innozenz Danzi* und der Fagottist *Ernst Eichner*. Während das Schaffen der beiden erstgenannten keine weitere Verbreitung erfuhr, wurde Eichner besonders durch seine an Filtz anschließenden Sinfonien mit ihrer weichen Melodik sehr bekannt und beliebt. Sein Schaffen reiht sich stilistisch völlig in die Mannheimer Komponistengruppe ein, obwohl Eichner nicht am kurfürstlichen Hofe, sondern vor seinem Weggang nach Berlin (1770) im Dienste des Herzogs von Zweibrücken tätig war. Zwischen den Herrscherhäusern von Zweibrücken und Mannheim bestanden enge verwandtschaftliche und kulturelle Beziehungen, zudem war Eichner selbst in Mannheim geboren, und seine Werke wurden dort viel gespielt. Von ihm stammt eines der wenigen Harfenkonzerte des 18. Jahrhunderts. Aus dem Hoforchester von Zweibrücken kam 1754 der ausgezeichnete, aus dem Elsaß stammende Flötist *Johann Baptist Wendling* nach Mannheim. Er machte sich nach seiner Aufnahme in das Orchester Karl Theodors durch viele Konzertreisen als Virtuose sehr bekannt und komponierte auch für sein Instrument Konzerte und Kammermusikwerke. „Der Wendling ist ein Mann, der das Reisen versteht“ äußerte Mozart während seines Mannheimer Aufenthalts, als er viel in dessen Haus verkehrte, und Wendling war auch einer der Reisegefährten Mozarts auf der Fahrt nach Paris 1778.

Der Mannheimer Hof des Kurfürsten Karl Theodor genoß den Ruf, daß hier nicht nur Kompositionen der in Hofdiensten stehenden Musiker, sondern jegliche erreichbare gute Musik zum Klingen gebracht wurden. Die Programme der Akademien im Rittersaal des Mannheimer Schlosses und der Konzerte in der Orangerie der Sommerresidenz Schwetzingen bildeten einen abwechslungsreichen Querschnitt durch das Musikschaffen der Zeit. Nach einer Äußerung Schubarts gab es in der damaligen musikalischen Welt keinen Ort, wo man sich seinen Geschmack in einer Schnelligkeit so bilden konnte, wie in Mannheim. Ein Studienaufenthalt in dieser Stadt wurde von auswärtigen Musikern sogar als Ersatz für eine Italienreise angesehen. So war es ganz selbstverständlich, daß viele Musici aus nah und fern die kurpfälzische Residenzstadt besuchten, um sich hier in der Musik zu „perfectioniren“. Einer unter diesen war 1753/54 *Franz Xaver Pokorny* aus der Hofkapelle von Öttingen-Wallerstein, der bei Ignaz Holzbauer seine Lektionen nahm und auch viel bei Franz Xaver Richter verkehrte. Die rasche Verbreitung der Mannheimer Werke und das Aufgreifen der Neuerungen und Eigentümlichkeiten des Mannheimer Stiles wurden durch solche persönlichen Kontakte sehr begünstigt. Ein übriges dazu taten die Reisen der besten Virtuosen des Mannheimer Orchesters nach England, Frankreich, Italien und anderen Ländern.

Zu den an anderen Orten wirkenden Komponisten, die mehr oder weniger nachhaltige Anregungen durch die Mannheimer Schule empfangen, gehört der Franzose *François Joseph Gossec*, der sich eingehend mit dem Stil des Johann Stamitz vertraut gemacht hatte und als Sinfoniker allein unter den Franzosen mit den Mannheimern konkurrieren konnte. Er brachte als Leiter der „Concerts spirituels“ von 1773 bis 1777 viel Mannheimer Musik zur Aufführung. Beeinflußt sind etwa auch der schon 1768 verstorbene belgische Sinfoniker *Pierre van Maldere*, der von 1773 bis 1789 am Hofe des Fürsten von Öttingen-Wallerstein wirkende *Anton Rössler*, der vor allem als Kirchenkomponist beachtenswerte badische Hofkapellmeister *Joseph Alois Schmittbaur* und der in Mainz tätige Abbé *Franz Xaver Sterkel*, von dessen Schaffen der junge Beethoven Anregungen aufnahm.

Der aus Böhmen emigrierte Anton Rössler, der seinen Namen in Rosetti italienisierte, war einer der begabtesten Meister der Vorklassik. Sein Oratorium „*Der sterbende Jesus*“ erfreute sich überall großer Beliebtheit, und seine Sinfonien wurden gerne gespielt. Rössler widmete



sich mit Vorliebe u. a. der Komposition von Hornkonzerten und schuf später die von dem Böhmen Joseph Fiala und dem Würzburger Friedrich Witt als Wallersteiner Spezialität weitergepflegte Form des Doppelkonzertes für zwei Hörner und Orchester.

Eine Anzahl Musiker, die in ihrer Jugendzeit durch die führenden Mannheimer Meister musikalisch gebildet worden waren, zogen nach Abschluß ihrer Studien hinaus, um in der Ferne ihr Wirkungsfeld zu suchen. Der mit Mozart gleichaltrige *Joseph Martin Kraus* genoß in Mannheim den Unterricht Franz Xaver Richters und wanderte als Zweiundzwanzigjähriger nach Schweden aus, wo er es in Stockholm bis zum Hofkapellmeister brachte. Er starb schon im Alter von zweiunddreißig Jahren und hinterließ von Glucks Reform beeinflusste Opern sowie qualitätvolle sinfonische Werke. *Franz Beck*, bemerkenswert durch seine in manchen Zügen auf Beethoven vorausweisenden Sinfonien, war noch Schüler von Johann Stamitz. Er ging nach Marseille und von dort nach Bordeaux. Der aus Wertheim in Franken stammende *Heinrich Joseph Rigel* studierte bei Richter in Mannheim und ging 1768 als Siebenundzwanzigjähriger nach Paris. Dort errang er sich bald als Komponist von Oratorien und Instrumentalwerken einen guten Namen und übernahm im Jahr 1787 die Leitung der „Concerts spirituels“. Rigels Bedeutung liegt vor allem auf dem Gebiet der Sinfonik, wo er im Paris der achtziger Jahre eine führende Stelle einnahm. Er setzte mit seinen Sinfonien die zuletzt in der Hauptsache von Toeschi und Holzbauer getragene Mannheimer Tradition fort und wurde deren letzter Repräsentant in Paris. Freilich hatte er es schwer, sich neben Joseph Haydns Werken zu behaupten, nach denen die Nachfrage in Paris im Laufe der Jahre immer größer geworden war.

Paris war auch der Aufenthaltsort von *Anton Stamitz*, dem jüngeren Sohn von Johann Stamitz, während dessen bedeutenderer Bruder Karl, ein außerordentlich fruchtbarer und geschätzter Komponist, ein unruhiges Leben führte und nirgends für lange Zeit ansässig war. Dieser besuchte wiederholt Rußland und starb 1801 als akademischer Musikdirektor in Jena. *Karl Stamitz* schrieb neben Sinfonien, Konzerten und Kammermusikwerken auch zwei verschollene Opern.

Die letzte Mannheimer Musikergeneration setzte sich zum großen Teil aus Söhnen kurpfälzischer Musiker zusammen, die in Mannheim aufgewachsen waren. Zu den wichtigsten gehören *Franz Danzi*, *Peter Winter*, die Geiger *Franz* und *Friedrich Eck*, der Clarinettist *Franz Tausch*, der schon im Alter von 36 Jahren als Münchener Hofmusikdirektor verstorbene *Karl Cannabich*, der vor allem als Kirchenkomponist tätige *Paul Grua*, der Violinvirtuose *Ferdinand Fränzl*, der berühmte Oboist *Ludwig August Lebrun* und der spätere königlich bayerische Kammerkompositeur *Karl Theodor Toeschi*. Sie waren zumeist noch durch die Schule des vielseitigen Abbé *Georg Joseph Vogler* gegangen, der 1775 in Mannheim eine „Tonschule“ errichtet hatte und selbst zu den interessantesten Persönlichkeiten des Mannheimer Kreises gehörte. Schon in Voglers Werken, noch mehr aber in denjenigen seiner Mannheimer Schüler, kündigt sich deutlich die musikalische Romantik an, welche vor allem dem Schaffen *Franz Danzis* wesentliche Anregungen verdankt. Die Generation *Danzis* kam in Mannheim selbst nicht mehr zur künstlerischen Entfaltung. Die vom Pfälzer Volk wie vom Kurfürsten *Karl Theodor* lebhaft bedauerte Verlegung des Hofes nach München, wo 1778 das Erbe des kinderlos verstorbenen bayerischen Kurfürsten *Max III. Joseph* angetreten werden mußte, brachte das in voller Blüte stehende Kunst- und Musikleben weitgehend zum Erliegen, obwohl unter den Musikern gute Kräfte wie *Ignaz Fränzl*, der Violinist *Karl Wendling* sowie der Violoncellist und spätere Kapellmeister *Peter Ritter* in der Stadt zurückgeblieben waren. Der größte Teil der Mitglieder des Hoforchesters folgte dem Landesherrn in die neue Residenzstadt München, aber auch dort kam es nach der plötzlichen Verpflanzung zu keiner Fortsetzung



und Neubelebung der alten Tradition, die so eng mit den Mannheimer Gegebenheiten und dem pfälzischen Boden verbunden war. Die Mannheimer Schule hatte nach mehr als 35 Jahren zu bestehen aufgehört, und die ihr erwachsenen Komponisten gingen nun ihre eigenen Wege. Danzi, der spätere Freund des 1803 selbst Schüler Voglers gewordenen Carl Maria von Weber, trat 1783 in München als Hofvioloncellist in Dienst, wirkte dann in den neunziger Jahren als Theaterkapellmeister der berühmten Guardasonischen Operntruppe in Dresden und Prag und wurde 1798 in München Vizekapellmeister. Später ging er als Hofkapellmeister nach Stuttgart und starb 1826 in der gleichen Stellung in Karlsruhe. Danzi ist wohl der bedeutendste Komponist unter den späten Mannheimern, und aus seinem reichen, gleichermaßen Opern- und Konzertmusik umfassenden Schaffen haben sich in den letzten Jahren namentlich die Bläserkompositionen in ihrer reizvollen Melodik und Harmonik Freunde erworben. Danzis Schwester Franziska, die Gattin des Oboisten L. A. Lebrun, und seine Frau Margarethe, geb. Marchand, eine Schülerin Leopold Mozarts, waren gefeierte Sängerinnen. Sie sind neben Ernst Eichners Tochter Adelaide die bekannt gewordenen Komponistinnen innerhalb des Bereiches der Mannheimer Schule. Unter ihnen ist *Franziska Danzi* den Mannheimer Traditionen schon weitgehend erwachsen; ihre ansprechenden frühromantischen Violinsonaten (1800) lassen schon Schubert vorausahnen. Neben Franz Danzi erlangte auch Peter Winter, der Lieblingsschüler Voglers in Mannheim, zu seiner Zeit einige Bedeutung. Sein umfangreiches Lebenswerk entstand zum größten Teil in München, wo er 1788 zum Hofkapellmeister ernannt worden war. Winters „*Unterbrochenes Opferfest*“ erschien seinerzeit auf fast allen Opernbühnen, ist aber heute dem Opernbesucher ebenso unbekannt wie seine als Kuriosum interessante Fortsetzung von Mozarts „*Zauberflöte*“ mit dem Titel „*Der Zaubersfloete zweiter Theil: Das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen*“ auf den Text Emanuel Schikaneders. Hier wird z. T. in Anknüpfung an Mozarts Motivik und mit dem nur wenig erweiterten Personarium die Handlung von dessen Meisteroper weitergeführt. Trotz des seinerzeitigen Erfolges in Wien 1798 und an anderen Orten war dieser Versuch von vornherein zum Scheitern verurteilt. Mit dem Genius Mozart sich messen zu können, war weder Winter noch einem der übrigen Mannheimer beschieden. Das bleibende Verdienst der Mannheimer Schule in bezug auf Mozart aber war die Bereitung wichtiger Grundlagen für den Stil der durch ihn maßgeblich repräsentierten Wiener Klassik.

KARL H. WÖRNER

## BOHUSLAV MARTINŮ

Ein Blick auf sein Opernschaffen

Irgendwo ist dieser Bohuslav Martinů mit Prokofieff vergleichbar, und das tertium comparationis ist nicht zuletzt das Schicksal. Wie der Russe Prokofieff, so er, der Tscheche, ein Wanderer durch die Welten. Ein Wanderer im 20. Jahrhundert, verschlagen durch die Zeitumstände. Prokofieff war in den dreißiger Jahren endgültig in die Sowjet-Union zurückgekehrt, und so war er schließlich gegen Ende des Jahres 1941 gezwungen, in seinem eigenen Vaterland vor der faschistischen deutschen Invasion zu flüchten. Martinů erreichte dieses Schicksal in seiner Wahlheimat Frankreich, er verließ den europäischen Kontinent im März 1941 und ging in die Staaten. Martinů hat den Weg nach Europa zurückgefunden und seine tschechische



Heimat mehrfach besucht, bis er 1959 in der Schweiz starb. In Moskau erscheint heute Band um Band einer Gesamtausgabe der Werke Prokofieffs, vieles ist noch nicht zugänglich, manches in aller Welt zerstreut, einiges aus dem Nachlaß harret der Entdeckung. Der Tod mußte kommen, um das gesamte Werk vorlegen zu lassen. Wie wird es Martinů ergehen? In der Produktivität Prokofieff verwandt, in vielem uninteressiert, was aus seinen Handschriften schließlich wurde, wird man warten müssen, was uns die Zukunft an Überraschungen vorbehalten mag. Schwierig ist die Situation heute, die Frage der Materialbeschaffung. Es ist kaum möglich, sich über das gesamte Schaffen Martinůs eine geschlossene Übersicht zu verschaffen. Die Werke sind an verschiedenen Stellen erschienen und nicht immer leicht zugänglich. Vieles, vieles ist Manuskript geblieben; manches Wertvolle scheint noch gehoben werden zu können.

Über Martinů liegt eine ausgezeichnet informierende Schrift vor. Sie erschien 1946 bei Dennis Dobson Ltd. in London, ihr Verfasser, Miloš Šafránek, führt Biographie und Werkbeschreibung bis zum Abschluß der amerikanischen Epoche Martinůs<sup>1</sup>. Eine Zusammenstellung der hauptsächlichsten Werke, die Šafránek gibt, verzeichnet 135 Kompositionen. Ergänzt wird dies Verzeichnis durch eine Aufzählung, die den Anspruch auf ein Gesamtverzeichnis, Stand Frühjahr 1954, erhebt, in Heft 8 der von Heinrich Lindlar herausgegebenen Schriftenreihe „Musik der Zeit“ und schließlich durch das Werkverzeichnis in MGG, das nach dem Tode Martinůs angelegt wurde. Einschließlich der für den Rundfunk geschriebenen Opern komponierte Martinů — nicht gerechnet die Ballette — insgesamt fünfzehn Werke für die Bühne; sieben davon, also fast die Hälfte, sind Manuskript geblieben. Martinůs erstes Bühnenwerk überhaupt ist das Ballett „Istar“, er schrieb es im Alter von 21 Jahren in Prag. Seine erste Oper entstand in Paris in den Jahren 1926 und 1927. Seinen ersten Bühnenerfolg hatte er indessen erst mit der Oper „Das Wunder unserer Lieben Frau“ („Marienspiele“) seiner fünften Oper; die ersten vier blieben Manuskript. Das Werk, 1933 in Paris geschrieben, ist inspiriert von alten französischen Mysterienspielen. Der Text stammt vom Komponisten und dem französischen Dichter Henri Ghéon; er verbindet Elemente der tschechischen Volksdichtung mit einer spanischen Legende und einem flämischen Mirakelspiel. Seinem ganzen Charakter nach gehört das Werk zu den Opern episch-oratorischen Charakters, die gerade in den zwanziger und dreißiger Jahren so bevorzugt waren. Es soll in deutscher Übersetzung des tschechischen Originals demnächst im Druck erscheinen.

Martinů hat sich von früher Jugend an zur Bühne hingezogen gefühlt. Der Kontakt mit dem Theater selbst hat ihn immer mehr in der Überzeugung bestärkt, das Zentrum der Oper sei die dramatische Musik. So schrieb er zur Prager Erstaufführung des „Wunders unserer Lieben Frau“ (1934), es sei seine erste Absicht gewesen, das Beste aus den theatralischen Momenten herauszuholen, ohne jedoch die Grenzen des musikalischen Ausdrucks zu überschreiten. Einem in dieser Art spontan mit der Szene verbundenen Musiker kommt jeder Text gelegen, in dem er eine Chance sieht, für die Bühne schreiben zu können. Es mag verfehlt sein, in den Stoffen, in den Libretti, die Martinů vertonte, das Gesetz einer inneren Ordnung suchen zu wollen. Der Sprung von dem „Wunder unserer Lieben Frau“ zu „Julietta oder der Traumschlüssel“, drei Jahre später geschrieben, überrascht darum nicht.

Der Oper zugrunde liegt ein Schauspiel des französischen Dichters Georges Neveux. Martinů folgt der Vorlage bis auf eine Abweichung am Schluß. Er begann, das Original französisch zu vertonen, mußte sich jedoch entschließen, mit Hinblick auf die Uraufführung in Prag — sie fand 1938 statt —, den Text zu übersetzen und das Ganze in tschechischer Sprache zu komponieren, da die Diktion der musikalischen Deklamation nicht einfach „übersetzbar“ oder

<sup>1</sup> Eine umfassende Biographie vom selben Verfasser wird (auch in deutscher Sprache) in absehbarer Zeit erscheinen.



„übertragbar“ ist. Martinů war — wie sein Biograph Šafránek berichtet — von Anfang an von der Idee des Stückes und seiner sprachlichen Form fasziniert, er fand hier eine ganz eigene Welt für die Musik, der er Sprache leihen wollte, und in den Jahren 1936 und 1937 schrieb er die Partitur nieder. Sie stellt, so weit wir es heute übersehen, sein wohl reichstes und individuellstes Opernwerk dar.

In ein paar skizzierenden Worten der Inhalt. Michel, ein Buchhändler aus Paris, hört eines Tages zufällig in einer kleinen Hafenstadt die Stimme eines jungen Mädchens, das ein Liebeslied singt. Die Erinnerung verfolgt ihn, als er wieder zu Hause ist, und er reist zurück, um das Mädchen zu suchen. Die Bewohner der Stadt haben sich inzwischen in seltsamer Weise verändert: alle scheinen kein Gedächtnis mehr zu besitzen. Sie leben nur unmittelbar der Gegenwart, vergessen sogar selbst, was Minuten zuvor war. So läuft das Leben für Michel höchst befremdend ab. Er gerät zuerst in einen tiefen Konflikt zwischen der diesseitigen und jener ihm wie eine traumseitige Welt erscheinenden Atmosphäre, bis sich diese für ihn in eine neue Wirklichkeit verwandelt, in der das Spiel des Lebens von neuem, immer wieder von neuem beginnt.

Fraglos liegt in dieser Dichtung nicht bloß der Reiz eines geistreichen Spieles mit dem Phantastischen, sondern die Ahnung eines Sinnes, vielleicht der tieferen Bedeutung, daß das reale Leben nicht einer erwünschten, erträumten Seite entbehrt und daß diese das reale Leben weitgehend mit zu komponieren scheint. Es ist Martinů in seiner Musik gelungen, diese Sphäre durchaus einzubannen, so daß die Wirkung des gesprochenen Stückes in eine wiederum neue, erhöhte, irreale und daher musikalische Sphäre gerückt ist. Das Studium der Partitur zeigt, welche hohen Gaben Martinů als Operndramatiker besaß. Durchaus eigen ist die Art, wie er den Text mit Musik verbindet. Das Wort — unerläßlich ist hier die Textverständlichkeit — steht immer im Vordergrund im Sinne einer musikalischen Sprachdeklamation, um sinngemäß an einigen wenigen Stellen dem großen melodischen Bogen Platz zu machen. Aber stets wird dieser tschechische Sprachgesang in größere musikalische Formen eingebettet. Sie sind in sich sinnvoll, den Vorgängen auf der Bühne entsprechend, auch musikalische Zusammenfassungen der Handlung. Ein weiteres Kunstmittel ist die Wiederkehr einiger Abschnitte der Musik; der Komponist vereinheitlicht, er führt uns damit jedesmal tiefer in die irreale Welt. Von der Musik her gesehen, ist es kein Zufall, daß das Werk in Paris geschrieben wurde. Fast unnötig ist es zu sagen, daß die Tonsprache völlig unfolkloristisch ist; um so auffallender sind impressionistische Züge, wobei Martinů viel weiter geht als Debussy oder Ravel vor ihm. Es ist eine merkwürdige Situation: während die „Gruppe der Sechs“ — sie sind alle ungefähr im selben Alter wie Martinů — sich vom Impressionismus abkehrte, wendet sich Martinů in Paris ihm eher wieder zu, allerdings ausgerüstet mit einer ganz anderen Freiheit im Harmonischen. Natürlich ist hier alles tonal, der Reichtum aber der bitonalen Verbindungen ist indessen erstaunlich und das eigentliche Medium des nicht mehr Greifbaren. Martinů arbeitet ebenso mit parallelen Akkordverschiebungen wie rein diatonischen, funktionalen harmonischen Wendungen, mit engstufigen Linien, dem Reiz der Terzverwandtschaften und vielen polytonalen Zusammenstellungen.

Zwischen „Julietta“ und der nächsten großen Arbeit für die Bühne, der Goldoni-Oper „Mirandolina“, liegen sechs Jahre. In diese fallen eine Reihe kürzerer Werke: die Einakter „Komödie auf der Brücke“ und „Zweimal Alexander“ (dieses letztere, für die Pariser Weltausstellung geschriebene, aber bisher noch unaufgeführte Stück, wird demnächst deutsch erscheinen), „Die Heirat“ (nach Gogol), für das New Yorker Fernsehen geschrieben, und die einaktige Pastoraloper „Wovon die Menschen leben“ nach Tolstoi. Carlo Goldoni ist die textliche Vorlage entnommen, und damit gliedert sich die „Mirandolina“ in



die Reihe jener zahlreichen Opern ein, die etwas aus der Welt des 18. Jahrhunderts wieder heraufbeschwören wollen: Wolf-Ferraris Musikkomödien, Strauss' „Ariadne auf Naxos“, Busonis Einakter, Prokofieffs „Liebe zu den drei Orangen“, Strawinskys „Leben eines Wüstlings“, Casellas „Frau Schlange“, Henzes „König Hirsch“, um nur einige aus der großen Reihe zu nennen, die am Anfang unseres Jahrhunderts beginnt und seither nicht wieder abgerissen ist.

Die Welt des Heiteren neben der des Ernsten — sie sind Gegenstand der Darstellung in den italienischen Komödien des 18. Jahrhunderts. Viele verschiedene Charaktere und Situationen bieten sich in diesen Vorlagen, um Musik anzuknüpfen, und wie der Librettist sich das Handlungsgerüst, die Anregung, oft genug auch direkt Szenenfolge und Dialogführung aus dem 18. Jahrhundert holt, so der Komponist. Er ist retrospektiv eingestellt und läßt seine Phantasie von der Welt der Musik des 18. Jahrhunderts anregen und zuweilen beflügeln. Die Vergangenheit teilt sich uns mit, ihr Reichtum ist gebend, schenkend und befruchtend, und schließlich, von der Unruhe unserer Zeit aus gesehen, erscheint sie im verklärten Licht, ein Zufluchtsort, der Gegenwart zu entgehen. Der Komponist findet besonders im 18. Jahrhundert die Vollendung der Form — die Bewunderung der Vollendung erhebt uns und stimmt uns heiter. Ohne Scheu, des Plagiats oder der Rückständigkeit angeklagt zu werden, darf sich der Komponist anlehnen, er darf übernehmen, zitieren: das Libretto autorisiert ihn. Und noch etwas: er darf sicher sein, überall verstanden zu werden. Das klassizistische Rezept ist wirkungssicher.

Was Martinů leichte Hand hier zu geben hat, kommt aus einer Fülle, deren einzige Gefahr ist, zuviel zu geben, zu verschenken, anstatt hauszuhalten und ökonomisch zu ordnen. Italienisch anmutig und böhmisch beschwingt, erfüllt die Partitur, was Martinů künstlerische Überzeugung als Forderung an den Komponisten stellte: Ideal und künstlerischen Glauben klar und fest aufrecht zu erhalten, für Leben und Werk gerade zu stehen.

Zwei Jahre später — 1956 — schloß Martinů seine wohl längste Oper, „Griechische Passion“, ab. Zugrunde liegt der Roman von Nikos Kazantzakis. Das Werk — bisher unaufgeführt — scheint im Wort-Ton-Verhältnis bei Martinů eine neue Beziehung aufzuschließen. Man wird, wie schon Šafránek sagt (Musica, 1959, Heft 9), abwarten müssen, bis das Stück auf der Bühne realisiert ist. Die Uraufführung ist für die Züricher Festwochen 1961 angekündigt.

Bleibt nur noch ein Blick auf „Ariadne“ (1958) zu werfen. Wie schon in „Julietta“ so auch hier eine dichterische Vorlage von Georges Neveux. Das Original ist ganz wesentlich gekürzt, das Ergebnis ist ein Einakter von 45 Minuten Spieldauer. Die Dichtung verrät eine moderne, psychologische Sicht der bekannten Vorgänge. Theseus bekämpft in dem Minotaurus sein zweites Ich, das Ich, das Ariadne liebt. Diese Liebe beraubt ihn seiner Heldenkraft. Der Tod seines Freundes Burún, der durch den Minotaurus fällt, ruft ihn in die Wirklichkeit zurück. Er verzichtet und gewinnt seine Kraft wieder. Er tötet den Minotaurus. Er tötet seine Liebe. Er läßt Ariadne allein. Der Schluß gehört Ariadne und ihrer Klage.

Die Musik des Werkes, eine durchaus individuelle Verbindung, die Martinů hier mit dem Barockzeitalter und der Vorklassik eingegangen ist, hilft ganz wesentlich mit, uns die Vorgänge verstehen zu lassen. Nicht indem Martinů die Psychologie durch seine Töne noch weiter differenziert und verästelt, sondern indem er sie auf ihren Grundnenner zurückführt. Die Komposition ist von einer Vereinfachung, deren Ergebnis zur Schlichtheit geführt hat, nicht etwa zur Simplifizierung oder zur Primitivität. Martinů schöpft dabei stark aus dem 18. Jahrhundert und borgt sich aus den Wendungen des Spätbarocks und der frühen Klassik vieles, um der Psychologie feste Konturen zu verleihen. Damit gewinnt sein Werk den knappen formalen Aufriß der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts. Was Martinů dort an dramatischer Gestik entlehnt, empfinden wir heute als äußerste Stilisierung, indem wir



auf Schritt und Tritt vor allem wohl an Gluck erinnert werden. Wenigstens im Notenbild tritt uns die Musik so entgegen, und man wird daher der jetzt in Gelsenkirchen stattfindenden ersten Aufführung mit besonderer Spannung entgegensehen dürfen.

Inmitten einer neuen Arbeit für die Bühne wurde Martinů die Feder entrissen. Vielleicht ist der Tod der Preis, den er bezahlen mußte, damit von der Nachwelt seine Bühnenwerke neu entdeckt werden.

HANS CHRISTOPH WORBS

## DIE FUNKTION DER SCHAUSPIELMUSIK IM DRAMA DER GEGENWART

Es scheint, als ob sich die meisten zeitgenössischen Dramatiker der Bedeutung einer das Bühnengeschehen deutenden, psychologisch vertiefenden Schauspielmusik bewußt wären, daß sie sich jedoch gleichzeitig durch oft detailliertere Anweisungen gegen Mißdeutungen ihrer Intentionen zu sichern wüßten. Mendelssohns zweifellos geniale Musik zum „Sommernachts-traum“ hatte Shakespeares Lustspiel über Gebühr romantisiert, Edvard Griegs „Peer-Gynt“-Musik Ibsens dramatisches Versgedicht idealisiert. In so manchem Fall wuchs die Schauspielmusik sich zu einem künstlerisch selbständigen Faktor aus, der sich von der Bindung an die dramatische Vorlage lossagte und immer größeres Eigengewicht gewann.

Noch zur Zeit der Weimarer Klassik gelangte kaum jemals ein Drama ohne Ouvertüre und Zwischenaktsmusiken zur Aufführung. Dann jedoch, als der Autor immer entschiedener Besitz von der Szene nahm, als eine stärkere psychologische Differenzierung die Kongruenz zwischen dichterischer und musikalischer Aussage immer mehr zum Problem machte, mußte die Schauspielmusik in die Schranken der ihr zukommenden Funktion gewiesen werden. Gewiß dürfen wir Siegfried Melchinger beipflichten, wenn er mit dem Zerfall des Illusionismus, mit dem Niedergang des streng realistischen bürgerlichen Dramas auch die Musik als elementar theaterhaftes Wirkungsmittel wieder ins Schauspiel eindringen sieht. Eine enge Zusammenarbeit zwischen Dichter und Komponist (Crauque—Honegger, Brecht—Weill, Dessau) oder eine ausdrücklich festgelegte Anweisung für den Komponisten (mit dem als unbekannten Faktor der Dichter rechnen mußte), trat jetzt jedoch an die Stelle der lange vorwaltenden, nun immer fragwürdiger werdenden Freizügigkeit.

Immer wieder haben zeitgenössische Dramatiker ihre spezifischen Vorstellungen über eine ihr Werk betreffende Schauspielmusik deutlich präzisiert. Den Carol's Blues und den Dog Howl Blues fordert Tennessee Williams für sein Schauspiel „Orpheus steigt herab“, einige namentlich festgelegte amerikanische Lieder für die „Katze auf dem heißen Blechdach“. Und in Carl Zuckmayers „Der Gesang im Feuerofen“ klingen aus dem alten Grammophon der Wirtsstube Melodien wie „La Madelon“ und „Sous les Ponts de Paris“.

Daneben jedoch haben zeitgenössische Bühnenschauspieler auch eigene musikalische Motive niedergeschrieben. In Thornton Wilders einaktigem Spiel „Schlafwagen Pegasus“ und in Carl Zuckmayers bereits erwähntem „Der Gesang im Feuerofen“ sind kurze Melodiezeilen in Noten wiedergegeben.

Wesentlich größere Bedeutung gewinnt die Schauspielmusik jedoch dort, wo sie kraft ihres Symbolgehaltes ungeahnte Perspektiven in die Zukunft eröffnet, wo sie im Drama Unaus-



gesprochenes ins Bewußtsein rückt oder mit Hilfe der Assoziationen, die sich an bestimmte Kompositionen oder Instrumente knüpfen, die Vorgänge auf der Bühne ins rechte Licht rückt. Da ist Federico Garcia Lorcas „Granadiner Dichtung“ „Doña Rosita bleibt ledig“. Nachdem Doña Rosita die Nachricht zugetragen wurde, daß ihr Verlobter — angeblich nur für kurze Zeit — übers Meer ziehen muß, erklingt „von sehr weit her“ eine Klavieretüde von Carl Czerny. Das monotone Gleichmaß der Etüde soll hier offensichtlich das Schicksal symbolisieren, das Doña Rosita bevorsteht — im melancholisch einförmigen Gleichmaß der Tage zu warten, bis sie, nun für immer verblüht, nach über zwei Jahrzehnten erfahren muß, daß sie vergeblich auf die Rückkehr des Geliebten gewartet habe. Was dem Wort an der entscheidenden Stelle zu sagen nicht vergönnt ist — die Ahnung des vergeblichen Ausharrens wachzurufen —, übernahm hier dank ihrer eindeutigen Symbolkraft die Musik. Sie ist Sprachrohr des über dem realen Ablauf des Geschehens stehenden Autors, der mit ihrer Hilfe gleichsam eine zweite Dimension aufreißt.

Eine ähnliche Funktion — Aussprache dessen, was dem Wort verwehrt ist — kommt der Musik in Thornton Wilders „Alkestiade“ zu. Um ihren Gatten Admetos zu retten, hat Alkestis ihr eigenes Leben hingegeben. Da wagt Herakles das schier Unmögliche. Um die Königin der irdischen Welt zurückzugewinnen, steigt er selbst in die Unterwelt. „Ein dumpfer Paukenwirbel wie ferner Donner wird immer lauter, bis zu einem starken Schlag, auf den die obere Quart folgt.“ Hier, wo allein Admetos auf der Bühne zurückbleibt, wo bange Erwartung über der ins Dunkel getauchten Szene liegt, übernimmt die Schauspielmusik eine bedeutungsvolle Ersatzfunktion. Ein aufsteigendes Quartintervall beschließt den dumpfen Paukenwirbel. Herakles ist die befreiende Tat geglückt. An seiner Hand führt er Alkestis dem Leben zurück.

Über das bloß Illustrative weit hinausgehend, kommt der Schauspielmusik im modernen Drama eine bedeutungsvolle Funktion zu. Immer wieder müht sie sich um eine Sinngebung des Geschehens. So gibt Wolfgang Borchert in seinem Heimkehrerstück „Draußen vor der Tür“ mit Hilfe einer an das Xylophon geknüpften Assoziation die rechte Deutung des Chansons, das der Heimkehrer Beckmann in der vierten Szene des Dramas dem Direktor eines Kabarets vorträgt. Durch „leise Xylophonmusik“, in der man die Melodie der „tapferen kleinen Soldatenfrau“ erkennt, wird dieses Chanson untermalt. In einem allnächtlich wiederkehrenden Traum erschien Beckmann ein bluttriefender General, der mit langen dünnen Prothesen auf einem Riesenxylophon spielt, auf einem Xylophon, dessen „Hölzer“ jedoch nicht aus Holz, sondern aus zahllosen Menschenknochen bestehen. Nun, in der Szene mit dem Direktor des Kabarets, rückt die Xylophonmusik, die Erinnerung an das Grauen des Krieges, Beckmanns Song in die rechte Perspektive, straft das „süße schöne Lied“ von der „tapferen kleinen Soldatenfrau“ Lügen.

Freilich wird sich nicht überall die besondere Funktion der äußerst differenziert eingesetzten Schauspielmusik ohne weiteres entschlüsseln lassen. Wenn etwa bei der Hochzeit von George und Emily im zweiten Akt von Thornton Wilders „Unsere kleine Stadt“ Händels berühmtes Largo, der Brautchor aus „Lohengrin“ und Mendelssohns Hochzeitsmarsch erklingen, so kennzeichnet Thornton Wilder diese Hochzeit als typische Allerweltschhochzeit. Die in der Auswahl der Kompositionen intendierte Klischeehaftigkeit gewinnt hier symbolischen Charakter. Ja, unter diesem Aspekt wirkt sie auch überschwenglich geäußerten Gefühlen der beiden Liebenden desillusionierend entgegen.

Die vom Schauspielautor geforderte Wahl eines charakterisierenden Instruments wird demgegenüber in der hier zumeist vorwaltenden Stimmungsmalerei kaum eigentliche Probleme stellen. Wenn in der ersten Szene von Bert Brechts „Mutter Courage“ der Planwagen der

Marketenderin über die Bühne rollt, hört man eine Maultrommel. „Ferne Orgelmusik“ und „leise Harmonikamusik“ erfüllen in Dylan Thomas' „Unter dem Milchwald“ die Funktion der Stimmungsmalerei. In Federico Garcia Lorcas „Bluthochzeit“ fordert der spanische Dichter zu Beginn des dritten Aktes das Spiel von nur zwei Violinen, die nach dem Festlärm und Gitarrengeklimper, nach der blutvollen Realistik des vorausgehenden Aktes die traumhaft-surrealistische Szene einleiten, in der die Bettlerin Tod und der die Pfade erhellende personifizierte Mond das Unheil heraufbeschwören helfen. Und in Jean Anouilh's „Ball der Diebe“ parodiert eine Klarinette den Ausrufer der Gemeindeverwaltung, dem es große Mühe kostete, das ihm ungeläufige Wort „Eskamoteure“ auszusprechen.

Schauspielmusik im Dienste der Parodie und der Ironie begegnet uns in der Tat wiederholt im dramatischen Werk Jean Anouilh's. Im „Ball der Diebe“ fällt ihr eine parodistische Funktion zu. In „Cécile oder die Schule der Väter“, der zauberhaften kleinen Rokoko-Komödie, schreibt Anouilh dagegen an einer Stelle eine „verspielt ironische Musik“ vor. Die hier durch die Musik zum Ausdruck kommende Ironie soll den Theaterbesucher in die notwendige Distanz gegenüber dem Stück zwingen, das lediglich als anspruchsloses Spiel gegossen werden will.

Im „Ball der Diebe“ macht Jean Anouilh im übrigen von der Möglichkeit Gebrauch, durch Zuordnung von Leitmotiven bestimmte Charaktere zu profilieren. Wie die drei Diebe Peterbono, Gustav und Hektor begleitet hier auch die „Räuberbraut“ Julia bei ihren Auftritten ein Leitmotiv. Was jedoch bei Anouilh als heiteres, unbeschwertes Spiel gewertet werden will, gewinnt in der Verwendung eines Leitmotivs in Arthur Millers „Der Tod des Handlungsreisenden“ aufschlußgebende, tiefotende Bedeutung. Symbolisiert hier das Spiel einer einzigen Flöte das Verlorensein Willy Lomans, die Einsamkeit des dem Leben nicht gewachsenen, sich nach den kleinen Freuden des Daseins sehnenden Durchschnittsmenschen, so wird das Auftreten des gesellschaftlich arrivierten Bruders Ben, der Inkarnation von Willy Lomans Wunschträumen, durch ein Leitmotiv („Bens Musik“, „Bens Motiv“) aus dem Handlungsgefüge herausgehoben.

Carl Zuckmayers „Ulla Winblad“ ist durch zahlreiche Lieder Carl Michael Bellmans gänzlich in Musik getaucht, Paul Claudels „Buch von Christoph Columbus“ und „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ geradezu auf die Ergänzung durch die Musik hin komponiert. John Osbornes „Entertainer“, in dem sich der junge englische Dramatiker der Technik der Music-Hall bediente, bringt außer einer „Ouvverture“ mehrere Songs und Rock'n Roll-Einlagen.

Aufschlußreicher jedoch ist das durch einige Beispiele erhärtete Faktum, daß die Schauspielmusik im Drama der Gegenwart ganz im Sinn Bert Brechts den Text nicht so sehr illustriert als vielmehr auslegt, deutet, und somit Stellung bezieht. Gewiß will Arthur Miller in seinem Drama „Der Tod des Handlungsreisenden“ die wieder aufblendende Szene in einem Bostoner Hotelzimmer durch eine „grob-sinnliche Musik“ untermalt wissen; gewiß läßt Jean Cocteau in seinem „Orpheus“ den Auftritt der Madame La Mort, der als mondäne junge Ärztin erscheinenden Todesgöttin, durch „Trommelwirbel und Synkopen“ begleiten. In vielen Fällen jedoch kommt der Musik eine über das Illustrierende, Markierende hinausgehende Funktion zu. „Man sollte auf keinen Fall den dramatischen Charakter eines Bildes mit dem dramatischen Charakter einer Melodie in Einklang bringen“, so heißt es in letzter Konsequenz in Arthur Adamovs Vorbemerkung zu „Ping-Pong“, in dem nach Anweisung des französischen Avantgardisten „der Kontrast zwischen dem Komischen und Tragischen der Handlung einerseits und der Unbekümmertheit der Musik andererseits“ deutlich werden soll.

Besonders eklatant scheint dieser Forderung in Tennessee Williams „Die tätowierte Rose“ Genüge getan zu sein. Als hier Serafina von klatschsüchtigen Dorf Frauen von der Untreue



ihres vergötterten, verstorbenen Mannes erfährt, tappt sie, wie vom Schlag getroffen, mit der Hand nach einem Halt. Die Musik jedoch spielt nach einer Anweisung Tennessee Williams „als ein erbarmungsloser Kontrapunkt“ unbehelligt weiter und deutet somit darauf hin, wie die grausame Indifferenz der Umwelt Serafina inmitten ihrer seelischen Not in kalte Isolation stellt. Eine Situation in ihrer Doppelbödigkeit zu erfassen, ist hier die Funktion der Schauspielmusik, einer Musik, die — wie zumeist im Drama der Gegenwart — nur in enger Verknüpfung zum dramatischen Geschehen ihre Sinnggebung findet.

ANNALISE WIENER

## DIE ALTE DAME

Es ist schon eine lange Reihe von Jahren her, daß sich die Geschichte ereignete, von der die Rede sein soll, und man möchte annehmen, die Hauptperson weile gar nicht mehr unter den Lebenden. Um so freier und uneingeschränkter können wir darüber sprechen. Das berühmte Streichquartett, dessen Name in der ganzen Welt wohlbekannt war, hatte für diesen Konzertwinter einen Beethoven-Zyklus angekündigt, der sechs Abende umfassen sollte. Feste Abonnentenhände hatten sogleich nach Bekanntgabe des Programms mit eisernem Griff alle Eintrittskarten in Besitz genommen und waren nicht willens, das mit Mühe Ergatterte wieder herzugeben. Ich gehörte zu den Glücklichen, die sich solch ein Abonnement gesichert hatten und wurde allgemein beneidet; denn jeder Abend des berühmten Streichquartetts versprach ein unvergeßliches Ereignis zu werden: sämtliche Quartette Beethovens, vom klassisch-heiteren opus 18 bis zu den dreistelligen Opuszahlen, die nur noch Geist und himmlische Mathematik sind!

Der Saal besaß einen amphitheatralischen Balkon, mit harten Holzklappsitzen und sehr weit weg vom Podium. Dort kostete der Platz nur eine Mark. Und dort saß alles, was für einen Beethoven-Zyklus sechs Mark zu opfern imstande war, sechs sauer verdiente oder ersparte Mark für sechs herrliche Abende. Vornehmlich waren's Studenten, aber auch einen Landgerichtsdirektor, dessen jugendlich-begeisterter Kunstsinn in der Stadt bekannt war, konnte man dort entdecken: er fühlte sich da oben offenbar besonders wohl, und das kann man verstehen.

Im Verlauf der Abende lernten sich die Mitglieder dieser Eine-Mark-Gemeinde vom Ansehen natürlich gut kennen. Besonders die vielen jungen Leute, die Seite um Seite ihrer Taschen-Partituren verschlangen, während das Quartett spielte, konnte man bald auseinanderhalten. Ich weiß nicht mehr, wer neben mir saß, jedoch die Inhaberin des übernächsten Platzes könnte ich heute noch malen. Es war ein altes Fräulein, und ich wette, sie war so etwas wie Handarbeitslehrerin an einer Mädchenschule gewesen. Sie hatte graue Haare, trug über ihren runden Formen ein graues Kleid mit artigem weißem Jabot, am imposanten Busen eine goldgefaßte Gemmenbroche und zog jedesmal vor Konzertbeginn aus einem streng-schwarzem Etui einen scharfen Kneifer, den sie sich auf die vom vielen Kneifertragen gerunzelte Nasenwurzel setzte. Dazu machte sie ein strenges, abweisendes, von Ernst sozusagen geschwelltes Gesicht. Ich hätte in der Schule sicher Angst vor ihr gehabt, denn sie sah ganz so aus, als ließe sie nicht mit sich spaßen.

Kaum begannen die Töne des ersten Streichquartetts in den Saal und zu uns hinaufzuschwingen, kaum hatten die Studenten und andere Kundige ihre kleinen grauen gehefteten Taschen-partituren aufgeklappt und angefangen, eifrig mitzulesen, da setzte die alte Dame ihren

Kneifer auf und brachte sodann aus den Tiefen ihres Pompadours ein dickes, großes Buch hervor. Es war kein Buch schlechthin — es war ein Wälzer; ein Band, im Format einem Busch-Album ähnlich. Es mußte viele Pfund wiegen. Diesen Band, den man mit Fug und Recht als stattlich bezeichnen konnte, klappte die alte Dame mit ruhigen Bewegungen an einer durch ein Lesezeichen markierten Stelle auf und vertiefte sich ohne Verzug in seinen Inhalt. Ich staunte. Wir staunten alle. Diese alte Dame übertraf uns bei weitem! Eine große, gebundene Partitur hatte sie, kein leichtes Taschenbändchen! Nein, was diese alte Dame alles fertigbrachte! Partiturlesen will schließlich gelernt sein. Und sich dann noch mit einem solchen Riesending abzuschleppen! Rings erstarrte man in Bewunderung.

Zwei, drei Abende wiederholte sich immer das gleiche. Jedesmal bei Beginn des Konzertes holte die alte Dame ihr dickes Buch hervor, und in den Pausen nahm sie es mit hinunter ins Foyer, um es dann während des zweiten Programmteiles wieder aufzuschlagen und mit gesammelter, ernster Miene Blatt um Blatt zu durchfurchen.

Nun fiel mir aber am dritten Abend etwas auf: die alte Dame las nämlich sehr langsam. Sie wendete die Seiten merkwürdig selten um, was besonders bei schnellen Stellen verwunderlich war, denn da pflegt sich so eine vielunterteilte Notenseite in rasender Eile gleichsam abzuhaspeln, und des Blätterns und Umwendens will kein Ende sein. Die alte Dame aber las so geruhig und friedfertig und in einem Tempo, das ganz unmöglich dem des Quartettsatzes entsprechen konnte, der gerade gespielt wurde. Sollte sie nicht mitgekommen sein, sollte sie den Faden verloren haben?

Neugierig sah ich zu ihr hinüber und blickte zum ersten Male genau und scharf auf ihren Wälzer, den sie aufgeschlagen mit beiden Händen etwas von sich abhielt, denn sie war wohl weitsichtig. Und da sah ich, etwas seitlich nahe dem Rande, von Text umgeben, ein graues Viereck. Wie sonderbar: ein Bild mußte es sein, das da mitten in die Buchseite hineingedruckt war. Ein Bild in einer Partitur? Ich sah noch schärfer hin und bemerkte nun, daß das Bild ein Porträt war — es stellte offenbar den jungen Beethoven dar. Und rundherum, so erkannte ich fassungslos, rundherum um dieses Bild in dieser merkwürdigsten aller Partituren waren nicht etwa Noten zu entdecken, sondern Worte. Druckzeilen. Prosa. Sätze. Es war nämlich gar keine Partitur. Es war, so stellte ich mit geringer Mühe seitlich schielend erschüttert fest, eine Beethoven-Biographie. Das also hatte die vielbewunderte Dame so viele Abende gelesen. Damit hatte sie sich also abgeschleppt, erst von ihrer Wohnung nach der Straßenbahn, dann von der Bahn nach dem Konzertsaal, und schließlich die vielen steilen Stufen der engen Wendeltreppe zum Balkon hinauf, ganz zu schweigen von den Pausen, in denen das gewichtige Buch stets mit ins Foyer wanderte.

Die alte Dame aber las und las und las in ihrer Biographie, alle sechs Abende, alle sechzehn Streichquartette Beethovens hindurch. Ich dachte immer, einmal müsse sie doch die Augen von den Buchseiten heben, einmal müsse doch die Sprache der Musik sie das Lesen vergessen machen — doch selbst bei opus 131 ließ sie sich nicht verführen. Sie war eben eine gründliche und systematische Natur und nicht gewillt, einen einmal begonnenen Plan, nämlich alle sechzehn Quartette mit biographischer Untermalung auszustatten, aufzugeben.

Oder war es keine biographische Untermalung der Musik, was sie beabsichtigte, sondern im Gegenteil eine musikalische der Biographie? Was mochte denn nun wirklich die alte Dame zu ihrem Tun bewogen haben? Zunächst möchte es fast scheinen, als wollte sie sich einen doppelten Genuß, besser gesagt, zwei Genüsse auf einmal, verschaffen. Aber kann man Biographie-Lesen einfach als Genuß bezeichnen? Schließlich ist eine Biographie nur in den seltensten Fällen ein Roman. Es kommen zu viele sachliche Dinge darin vor, Zahlen, Fachausdrücke, Daten, man muß aufpassen, nachdenken, kurz: ein wenig arbeiten. Jedoch viel-



leicht dachte die alte Dame, und das wäre fast puritanisch gedacht, daß der Genuß des Nur-Musikhörens sträfliche Vergnügungssucht sei und daher durch gleichzeitige ernste Arbeit erst sanktioniert werden müsse? Sie wollte sich nichts schenken, nichts in den Schoß fallen lassen. Aber wenn dem so war, dann mußte die alte Dame eigentlich zu jenen sonderbaren Naturphänomenen gerechnet werden, die, immerhin noch keine Spaltsinnigen, zuweilen in Varietés uns durch ihre Fähigkeit, mehrere ganz verschiedene Dinge gleichzeitig zu tun, in Erstaunen setzen. Dies aber fragte sich nun doch bei unserer Freundin; jedoch man soll die Möglichkeit nicht von der Hand weisen. Vielleicht genoß sie wirklich voll und ganz die Musik und ackerte sich zugleich mit Emsigkeit durch eine datenreiche Lebensbeschreibung.

Sollte sie aber nicht eine solche Cäsarenbegabung besessen haben, warum, so ist man versucht zu fragen, las sie die Biographie nicht zu Hause? Warum buckelte sie sich bei ihrem Alter mit dem schweren Bande ab? Ganz scheußliche Menschen würden wahrscheinlich sagen, sie habe zu Hause kein Rundfunkgerät besessen, bei dessen sanfter Beethoven-Musik sie erst die richtige Andacht gefühlt haben würde, um ihre Biographie zu lesen. Und da sind wir beim Kernproblem auch schon angelangt! Mag man's Andacht nennen oder Stimmung: dies offenbar war der alten Dame vonnöten, um ihrem Lesen die Weihe zu geben. Ohne Beethovensche Musikbegleitung hätte sie die Biographie nicht lesen mögen oder wollen. Andererseits kann es aber auch so gewesen sein, daß erst das Lesen sie in die Stimmung versetzte, des lebensbeschriebenen Musikers Werke genießend zu hören. Wer kann es sagen? — Wahrscheinlich gingen beide Gründe ineinander über und ergänzten sich.

Demnach steht fest: Die alte Dame brauchte Stimmung. Sie war zudem eine alte Dame. Und ich finde nun mal, man soll alten Damen ruhig ihre persönliche Art von Kunstgenuß lassen. Solange die alten Damen mutig mit steifen Knochen, schwere Bücher schleppend, eine steile Balkontreppe erklimmen, solange sollen wir Jungen nicht den Kopf schütteln. Denn das ziemt sich nicht.

---

*Musik redet die allgemeinste Sprache,  
durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird;  
aber sie fühlt sich in ihrer Heimat.*

ROBERT SCHUMANN

## MUSICA-BERICHT

## ZEITGENOSSEN

*Immer stärker zeichnet sich eine Linie ab, die zeitgenössische Komponisten wie Pierre Boulez, Luigi Dallapiccola, aber auch Goffredo Petrassi und Mario Peragallo in das Blickfeld rückt. Nachstehend zwei Berichte aus Hamburg und Berlin, die den Stil der Werke dieser Musiker veranschaulichen, zugleich aber auch ihre Problematik erkennen lassen.*

## Huldigung an Mallarmé

Hamburg

Pierre Boulez dirigierte sein „pli selon pli“ (etwa „Falte auf Falte“) betitelt „Portrait de Mallarmé“ für Sopran und Orchester. Da über dieses bedeutende Werk der gegenwärtigen Musik widersprechende Berichte im Umlauf sind, erscheint es notwendig, seine kurze faktische und geistige Geschichte darzustellen und sie in Beziehung zu setzen zu der jetzigen, erstmalig verbindlichen Aufführung. Die fünfteilige Komposition ist gegliedert in die Klaviereinleitung „Don“ mit einer in Prosa eingehängten Textzeile, die Improvisationen I und II auf Mallarmé-Sonette, wobei in der ersten die Singstimme in bemessener Freiheit geführt und das Instrumentarium fixiert ist, gegenüber dem genau umgekehrten Verhältnis in der zweiten Improvisation — in die Improvisation III, sehr variabel in den möglichen Freiheiten, aber dadurch auch sehr kompliziert, wobei der Sopran eine Vokalise auf den Anfangsbuchstaben eines Sonetts zu singen hat —, und eine abschließende, groß und klangsinvoll gesteigerte, in vielfachen rhythmischen und stimmlichen Überlagerungen beherrscht-orgiastisch zugespitzte Trauermusik „Tombeau“ für den Donaueschinger Prinzen Max Egon zu Fürstenberg, abgelöst von einem gesungenen Mallarmé-Vers, in dem der Tod sich klärt als wenig tiefer Bach.

Zugrunde liegt nicht der gedankliche Gehalt der Poesie Mallarmés, sondern der formale und assoziative. Im Jahre 1957 veröffentlichte Jacques Schérer einen nicht ausgeführten Plan Mallarmés zu einem „Buch“, in welchem bewegliche Texte zwischen fixierten Punkten eine Sinngebung nach freier Wahl des Lesers ermöglichen sollten; näheres darüber wie auch über ein vorausgegangen „mehrdimensionales Strukturgedicht“ hat Hans Rudolf Zeller in Heft 6 der „Reihe“ (Universal-Edition) veröffentlicht. Zu gleicher Zeit fand der „gelenkte Zufall“ Eingang in die Musik; es kam zu „aleatorischen“ Ereignissen innerhalb einer unbestimmten Dauer — seltener zu aleatorischen Formen. Boulez selber erinnert in diesem Zusammenhang an Vorbilder in der indischen

Musik. Was in „pli selon pli“ tönt, ist Traum, feinfädig und dann wieder rituell, zart exotisierend und dann wieder explosiv, Pointillistik und Ausdruck zugleich. Das autoritative Wirken Boulez' und das immer wieder bewundernswerte Sopran-Instrument der Eva Maria Rogner gestalteten im Verein mit der Pianistin Maria Bergmann und dem äußerst präzisen Klangkörper des NDR-Sinfonieorchesters eine restlos geklärte Aufführung von kristallischer Trockenheit und überzeugender Proportionierung, der die Zuhörer gespannt folgten. Claus-Henning Bachmann

## Dallapiccola und Boulez

Berlin

Im Abstand von nur wenigen Tagen waren zwei prominente ausländische Komponisten bei uns zu Gast: Luigi Dallapiccola und Pierre Boulez. Werke des erstgenannten bildeten ein Zentrum des von Bruno Maderna mit hoher Überlegenheit dirigierten Italienischen Abends. Sämtliche in diesem Konzert vorgestellten Italiener huldigten auf ihre Weise der Zwölftontechnik, die Goffredo Petrassi in seiner „Invenzione concertata“ (für Streicher, Blechbläser und Schlagzeug) noch stark, jedoch nicht immer glücklich mit den überkommenen Mitteln zu verbinden sucht. Interessanter geben sich Mario Peragallo schon anderwärts in Deutschland aufgeführte „Forme sovrapposte“ und insbesondere die vier Impromptus für Kammerorchester des einzig die jüngere Generation vertretenden Mailänders Niccolò Castiglioni, der sich hier zumindest auf dem Wege zu eigener Gestalt befindet. Der zweite Teil des Abends war dann allein Dallapiccolas Schöpfungen vorbehalten, den „Variazioni per orchestra“ sowie einigen Gesangswerken, denen Magda Laszlo — vom Komponisten am Klavier begleitet — ihre ebenso sicher wie schön geführte Sopranstimme lieh. Speziell an diesen Vokalstücken wurde wieder einmal deutlich, wie unnachahmlich die Fähigkeit Dallapiccolas ist, Kantabilität und zwingenden Ausdruck im Rahmen der Dodekaphonie zu verwirklichen.





Der „Rosenkavalier“ von Strauss in Dresden  
Zur 50. Wiederkehr der Uraufführung  
Sophie: Renate Reinecke · Oktavian: Gisela Schröter  
Foto: Landgraf

Boulez erschien diesmal sogar an der Spitze der Berliner Philharmoniker, die er mit wahrhaft erstaunlichem Können zu leiten wußte, und zudem mit einem Programm, das ganz seiner Kunst- und Weltanschauung entsprach. Hier stellten *Claude Debussy* (*Iberia*) einerseits und *Anton von Webern* (Sechs Stücke für Orchester op. 6) andererseits die beiden Ausgangspunkte dar, die zwangsläufig zu Boulez selbst führen, dessen „pli selon pli“ — in Berlin bisher noch unbekannt — an diesem Abend nicht fehlen durfte. Vom Komponisten und der bewundernswerten Sopranistin *Eva Maria Rogner* aufs beste interpretiert, taten die drei Extraits — jene zwei „Improvisations sur Mallarmé“ und das zum Andenken an den Prinzen *Max Egon* zu Fürstenberg geschriebene „Tombeau“ — auch hier ihre vielleicht im musikalischen Sinne nicht völlig legitime, doch auf die Dauer gesehen fast magisch beschwörende Wirkung. Dieses Konzert, von Weberns meisterhaft dargestelltem Opus und Debussys klärend aufgelichteter Partitur gekrönt, endigte für Boulez und dessen Helfer übrigens mit einem unwidersprochenen Erfolge beim Publikum.

Werner Bollert

## OPER

### Oper nach Friedrich Wolf

Berlin

Bereits wenige Monate nach seinem „Armen Konrad“ legt der offenbar sehr rasch produzierende Berliner *Jean Kurt Forest* eine neue Oper nach einem Bühnenwerk *Friedrich Wolfs* vor. Diesmal hat er sich für Wolfs revolutionäres, in den dreißiger Jahren in Piscators Inszenierung herausgestelltes Drama „*Tai Yang erwacht*“ entschieden. Im Gegensatz zum „Konrad“ hat sich diesmal der Komponist von dem Wolf-Biographen *Walther Pollatschek* ein neues Opernbuch schreiben lassen, das nicht nur den Rotstift ansetzt, sondern das Original wirklich für den neuen Zweck dramaturgisch herrichtet. Dabei ist erfreulich viel „Oper“ und wenig „Literatur“ herausgekommen. Man hört und sieht gesungene und musizierte Schauspiel-Szenen von einem glücklichen Ausgleich von Stimmung und Schärfe.

Was die Partitur des „Konrad“ verhieß, hat die Musik des neuen Werkes gehalten. Forest hat nicht nur den klanglichen Apparat wesentlich vereinfacht; er hat auch sein kompositorisches Handwerk auf knappere, dichtere Form gebracht. So rational er seine Partitur aufbaut, zeigt sie doch in jedem Takt, im Song, Lied, Tanz, Liebesduett, die Merkmale des spontan Erfundenen. Aus den Tönen der chinesischen Fünftönenleiter hat Forest einen so reizenden Einfall wie das Lied vom Mangobaum gewonnen, das die ganze Oper durchdringt. Das exotische Nationalkolorit ist überaus genau unter starkem Anteil von differenziertem Schlagwerk getroffen. Über allem waltet ebenso viel Sicherheit in der Handhabung der sehr ökonomisch verwandten künstlerischen Mittel wie Prägnanz des spezifisch musikdramatischen Ausdrucks.

Wenige Wochen nach der Halberstädter Uraufführung zeigte Berlins Deutsche Staatsoper „*Tai Yang erwacht*“. Man erlebte die Neuheit in der bei aller Kargheit des dekorativen Anteils (*Hainer Hill*) realistisch hingesetzten Inszenierung (*Josef-Adolf Weindich*), die entsprechend dem kammermusikalischen Charakter des Ganzen alles Geschehen dicht an den Beschauer heranzog. *Hans Löwlein* sorgte für die nötige Straffheit des musikalischen Aufbaus und Reinheit des Klanges. Unter den Sängern dominierten die ausgezeichnete Altistin *Soňa Červená* als *Tai Yang* und der Charakterbariton *Gerhard Niese* als *Fu*.

Ernst Krause

Heinz Arnold und  
Omar Suitner bei der Probe  
zum Dresdener  
„Rosenkavalier“  
Foto: Landgraf



### Antigone gegen Ödipus

Hamburg

Zweimal kündete in der Hamburgischen Staatsoper der blinde Seher Teiresias — in der einprägsamen Gestaltung Josef Greindls — den Verblendeten Unheil, zweimal senkte sich ein schwarzer Vorhang über den Rundhorizont. Arthur Honeggers Traum, seine „Antigone“ mit dem „Ödipus Rex“ Strawinskys an einem Abend vereint zu sehen, ging (meines Wissens erstmalig) in Erfüllung. Und noch anderes realisierte sich: die Utopie der Florentiner, mit dem „dramma per musica“ das antike Drama zu erneuern — freilich anders, als es sich der Kreis um den Conte Bardi gegen Ende des 16. Jahrhunderts vorgestellt hatte. Allerdings wäre derart geballte Tragik altgriechischer Provenienz auch kaum erträglich, hätte Jean Cocteau, der mit Überlieferungen so geschickt zu manipulieren weiß, die sophokleischen Texte nicht in die Distanz einer, wie ich es nennen möchte, chiffrierten Flammenschrift gerückt; beim „Ödipus“ durch die Wahl des Lateinischen, bei der „Antigone“ durch das Prinzip der Raffung. Die Zusammenschau beider Werke, die zwar zu gleicher Zeit (1926/27) entstanden sind, aber musikalisch auseinanderstreben, eröffnete wesentliche Aspekte. Zu der expressiv-emotionalen, dissonanzscharf-bohrenden Musik Honeggers kontrastiert die italienische und russische Modelle zu neuem Dasein umschmelzende oder — um einen kürzlich von Leo Schrade empfohlenen Terminus anzuwenden — diese Modelle gleichsam parodierende Tonsprache Strawinskys. So ergibt sich innerhalb

des zeitlich nahtlosen Ablaufs — „Antigone“, obgleich das frühere der Dramen, ist ja geschichtlich die Fortsetzung des „Ödipus“ — eine neue Spannung: die „Antigone“ Honeggers steht gegen Strawinskys „Ödipus“. Ihre Spannung zueinander äußert sich in dem Gegensatz einer romantisch-subjektiven Auffassung von Tragik, wie sie im Gestus der Honeggerschen Musik eindeutig zum Ausdruck kommt, und einer „klassischen“ — wobei ich den Begriff des Klassischen definieren möchte als eine nahezu vollkommene Ausgewogenheit archaisch-ritueller und neuzeitlich-artifizieller Elemente. Es fehlt hier an Raum, den genauen Nachweis für deren Auftreten in der Strawinsky-Partitur zu erbringen. Günther Rennert als Inszenator und Teo Otto als Bühnenbildner haben der älteren Arbeit — „Ödipus Rex“ — die „Antigone“ neu hinzugefügt. Der Relief-Charakter der Strawinsky-Szene fand sein Gegenbild in dem von fern an Neu-Bayreuth erinnernden Rundpodest für das „Antigone“-Geschehen; es wurde umschlossen von einem Gemäuer, aus dem der Chor sich larvenhaft löste. Regielich war das Verhängnis gleichsam auf die Erde geholt, projiziert, wenn man so will, vom Liturgischen ins Menschliche. Die wesentlichen Partien waren mit Helmut Melchert als Ödipus, Martha Mödl als Jokaste, Herbert Fließer als Kreon im „Ödipus Rex“, Helga Pilarczyk als Antigone, Ria Urban als Ismene, Vladimir Ruzdak als Kreon in der „Antigone“, Hans-Otto Kloose als Haemon und dem schon genannten Josef Greindl gleichmäßig gut und prägnant besetzt; Helmut Käutner gab die Conférence mit





Hanuš' „Diener zweier Herren“ in Düsseldorf Foto: Hess

der von Strawinsky gewünschten Sachlichkeit. Leopold Ludwig am Pult traf den bekenntnisthaften Stil Honeggers besser als die vergeistigte Monumentalität des Strawinsky-Werkes. Die Unternehmung sollte von den Historikern vermerkt werden: um der musikalischen wie auch der literarischen Gesichtspunkte willen.

Claus-Henning Bachmann

#### „Der Diener zweier Herren“

Düsseldorf—Duisburg

Das zeitgenössische Opernschaffen der Tschechoslowakei ist bisher in Westdeutschland weitgehend unbeachtet geblieben. Umso aufschlußreicher war die Begegnung mit der komischen Oper „Der Diener zweier Herren“ von Jan Hanuš. Die Deutsche Oper am Rhein brachte das Werk in Duisburg zur westdeutschen Erstaufführung; die Vorstellung läuft auch im Spielplan des Düsseldorf-Hauses.

Jan Hanuš, Jahrgang 1915, ursprünglich zum Dirigenten bestimmt und ausgebildet, war Kompositionsschüler von Otokar Jeremiáš. Er legte bisher zwei Opern und zwei Ballette vor, vier Sinfonien und Vokalwerke. Hanuš lebt in Prag. Er ist Hauptverantwortlicher für die Gesamtausgabe der Werke von Antonín Dvořák.

Den Stoff seiner Oper hat sich Hanuš von Goldoni verschrieben. Sein Librettist ist Jaroslav Pokorný, der Übersetzer Kurt Honolka. Die Schwäche der Oper mag primär im Original, bei Goldoni liegen, weniger in der recht lebendigen Opernfassung oder in der flüssigen Übertragung ins Deutsche: also in der Spannungslosigkeit des Lustspiels, wie es im 18. Jahrhundert gepflegt wurde. Ein Komödientext dieser Zeit ist für den Menschen des 20. Jahrhunderts verbraucht, der Inhalt ist ihm bekannt, die Typen sind ihm vertraut. Vom Filmlustspiel her verwöhnt, erwartet der naive Theaterbesucher Gags, die ihm Goldoni nicht anbietet. Der zündende Funke fehlt, solange man sich an das Original hält. An eine Bearbeitung, an eine Aktualisierung der italienischen Vorlage haben die Autoren aus Respekt nicht gedacht. Man wird ihr Gefühl für Takt achten müssen.

Es liegt nicht in der Kraft der Musik von Hanuš, die Schwächen, die Müdigkeit des Librettos, zu kompensieren. Er führt die gepflegte Hand eines Könners, er baut formal in sinnvoll gegliederten Abschnitten, er schreibt tonal mit einigen bitonalen Reibungen, er streut zahlreiche buffoneske Züge, opernparodistische Details ein, ohne zu ironisieren, er bleibt immer liebenswürdig und heiter, er verbindet Italienisches mit Böhmischem, er instrumentiert klangvoll und schreibt geschickt für die Stimmen, deren Führung Mitte seiner Musik ist. In der zweiten Hälfte des Abends gewinnt das Ganze an Spannung und Temperament, denn das Buch wird lebendiger und steigert die dramatische Bewegung. Viele tänzerische Züge, aus der tschechischen Volksmelodik und ihren Rhythmen inspiriert, erfreuen das Ohr. Im Tänzerischen ihres Charakters liegt der besondere Charme der Musik.

In der Regie Peter Eberts liegt die Problematik der Aufführung. Der Eindruck zwingt sich auf, Ebert sei sich nicht schlüssig geworden, auf welcher Ebene das Stück zu inszenieren sei. Er stellt Truffaldino, den Diener zweier Herren, realistisch als einen Tausendsassa vor, das Liebespaar Beatrice und Florindo bewegt sich steif und pathetisch wie in einer Opernparodie, und die übrigen Figuren sind Typen der Buffa mit ihrem stereotypen Gehabe. Es ist viel Bewegung auf der Bühne, aber wenig Leben. Der Raum, den Heinz Ludwig hingestellt hat, gestattet die Umbauten auf offener Szene. Die Heiterkeit, die sich auf der Bühne selbst nur selten einstellt, liegt im Bühnenbild.

Erfreulich das Musikalische, gesungen wird schön: Georg Schnapka (Pantalone), Ingrid Paller (seine Tochter), Sanders Schier (Doktor Palmiro), Alfons von Goethem (sein Sohn), Martha Deisen (Beatrice), Fabio Giongo (Florindo), Eva Kaspar (Smeraldina) und Karl Diekmann (Truffaldino). Die Einstudierung ist präzise. Robert Schaub dirigiert mit viel Schwung.  
Karl H. Wörner

### Bergs „Wozzeck“

Dortmund

Sie ist zu loben, diese Wozzeck-Erstaufführung für Dortmund. Allen früheren Vorurteilen zum Trotz hatte man offenbar einmal ernstlich erwogen, Georg Büchner wäre ein so großer Dramatiker und Alban Berg ein so genialer Musiker, daß sie sich ihrem Publikum auch allein verständlich machen könnten. Also in Wort und Ton, ohne daß ihnen die Inszenierung im Negativen oder Positiven zuviel dreinreden sollte. Zur Klarheit des Verständnisses trug schon das differenziert ausgearbeitete, selbst im starken Appassionato flüssige Orchesterspiel unter Rolf Agop bei. Gute Sänger und Singsprecher waren vorhanden, teils im Haus, teils als Gäste, nur die Marie kam etwas schreig und zu sehr nach Zillemilljöh. Joachim Klaiber, Bielefelds Intendant als Gastregisseur, hat seine Erfahrung mit zeitgenössischen Opern. Es überraschte, wie realistisch einfach und psychologisch griffig er die Soldatentragedie vom Grund her nahm. Nicht das Karikaturistisch-Satirische, sondern das rein Triebhafte kam in den Gestalten des Tambourmajors (Willi Schmidt), des Hauptmanns (Albert Weikenmeier) und Doktors (Ernst Günther) entschieden zum Vorzug, ja auch in den Randfiguren Andres', des Idioten und der zwei Handwerksburschen. Der arme Soldat selbst (Hans Mitsch-Roeder) war ein aus Gutartigkeit, Heimtücke wider Willen und Büffelstärke eindrucksvoll geformter Charakter. Auch Adolf Mahnke, der mit einigen Kasernen- und Kleinleutemöbeln, geringen Aufbauten und wenig Prospektprojektion auskam, hielt sein Bühnenbild sozusagen durchlässig für die Musik und deren bannende Dämonie.  
Heinrich von Lüttwitz

### Verdis „Simone Boccanegra“

Frankfurt

Die Frankfurter Oper hat mit der Neuinszenierung von Verdis Sorgenkind, seinem selten gegebenen „Simone Boccanegra“, gewissermaßen eine Neuentdeckung zustande gebracht und den Nachweis von dessen Theaterwirksamkeit gewagt.



Hanuš' „Diener zweier Herren“ in Düsseldorf Foto: Hess

Was der Komponist nach der fragwürdigen Uraufführung an Retuschen der Instrumentation und der konturierten Charakteristik von Personen und Situationen vornahm, geschah, um die mancherlei oft getadelten Undurchsichtigkeiten der historischen Textbuchzusammenhänge musikalisch zu überspielen. In der auf fünf Bilder gestrafften Frankfurter Premiere stand denn auch das musikdramatische Leben des reifen Verdi bezwingend im Vordergrund, mit vielgestaltiger Schilderung der intriganten Kämpfe der Adelsgeschlechter. Wolfgang Rennert bewies als zügiger Dirigent eine Flexibilität und ein opernmäßiges Zupacken, immer im Blick auf die Sänger und Bühnenvorgänge, durch die der Gesamterfolg entscheidend gesichert wurde. Hans Hartleb wußte in situationsgemäßer Regieführung die riesige Bühnendimension sinnvoll zu überwinden und prächtig profilierte Einzelgestalten auf den von Hein Heckroth ohne experimentierende Eigenwilligkeit ausgestatteten Schauplätzen ins Spiel zu bringen. Ernst Gutstein dominierte als glänzende Titelgestalt mit Leonard Delany als gebärdereichem Gegenspieler. Stürmischer Beifall belohnte die Wiedererweckung dieser verkannten Oper.

Gottfried Schweizer





Schnappschuß aus München:  
György Ligeti,  
Bruno Maderna und  
Nicolò Castiglioni  
Foto: Neumeister

#### Haydns „La vera costanza“ Weimar

Die dem Musiktheater wiedergeschenkte Komische Oper „La vera costanza“ erlebte in der von Gerhard Schwalbe und Walter Zimmer geschaffenen Neufassung an den Städtischen Bühnen eine sehr gelungene Inszenierung. Als „List und Liebe“ wurde sie in dem intimen Opernhaus unter der musikalischen Leitung von Heinz Struve und der Regie von Heinz Metzner durch ein trefflich aufeinander abgestimmtes Ensemble in einer stil-echten und doch modernen Aufführung geboten. Helga Krämer als Rosina und Charlotte Schönborn als Lisetta trafen die auch in letzter künstlerischer Perfektion nur durch ernste Arbeit zu erreichende Leichtigkeit Haydnscher Singweise ebenso gut wie die vorzüglichen Interpreten der Partien des Masino (Gerhard Schmengler) und Vilotto (Werner Kraft). Renate Tänzer verlieh der Baronin stimmlich wie darstellerisch das richtige Profil.

Kurt Ganss

#### KONZERT

##### Zwischenbilanz

Berlin

Für Seltenheiten im Konzertsaal sorgte Mathieu Lange, der sich seit geraumer Zeit speziell der Jugendwerke Felix Mendelssohns annimmt und nun mit dem Mozart-Orchester wiederum zwei erstaunliche Frühschöpfungen aus dieser Reihe vorstellte: das Concerto in a-Moll für Klavier und Streichorchester von 1822 (als Solist vorzüglich der junge Pianist Rolf Kuhnert) und die

Sinfonia V in B-Dur für Streicher (vermutlich 1821 entstanden). Pergolesis Missa brevis in D-Dur, in Deutschland bisher wenig bekanntgeworden, war eine schöne Bereicherung der nämlichen Veranstaltung. (Mitwirkende: Yvonne Ciannella; Jeanne Deroubaix und der Chor der Singakademie). — Im Rahmen der Hausmusiktage erklangen im Rias-Studio, von namhaften Berliner Künstlern musiziert, ältere und neuere Werke, unter denen sich auch — als Auftragskompositionen — zwei Uraufführungen befanden. Frank Martins drei Minnelieder für Sopran und Klavier (Stina Britta Melander und Hertha Klust), textlich die Welt der Minnesänger beschwörend, zeigten musikalisch eine für häusliche Zwecke allzu komplizierte Haltung; Karl Höllers technisch ebenfalls anspruchsvolle Sonatine für Klavier op. 58 Nr. 1 bietet geradezu einen Modellfall dafür, wie sich innerhalb einer gedrängten Gesamtdauer von nicht mehr als sechs Minuten doch vier kleine Sätze höchst charakteristisch ausformen lassen (Helmut Roloff).

„Die Arche Noah“ (Noye's Fludde), jenes von Benjamin Britten neu bearbeitete Mirakelspiel des 14. Jahrhunderts, erfuhr jetzt eine szenische Wiedergabe, die mit hohem Können vorbereitet, (Inszenierung Herbert Brauer; Dirigent Artur Rother; Ausstattung Werner Juhrke) sich irgendwie mit den Riesenausmaßen des großen Sendesaals abfinden mußte und dem schlichten und zugleich lapidaren Inhalt gegenüber sich doch als zu aufwendig erwies. Weit stärker noch mit der Adventszeit verknüpft war der von dem Chor der

St.-Hedwigs-Kathedrale und seinem Kapellmeister Karl Forster bestrittene Abend, der sich vor allem auf geistliche Sätze aus der Epoche zwischen Palestrina und Schütz stützte und daneben eine Novität des Berliner Komponisten Max Baumann stellte: den Advents-Zyklus „Ankunft des Herrn“. Dieser sechsteilige Zyklus, dem liturgische Texte aus Missale und Brevier zugrunde liegen, ist ein vollgültiges Zeugnis der gegenwärtigen Musica sacra: sich intensiv in die Aufgabe der Wortverkündigung versenkend, schlagkräftige und lyrische Abschnitte gleichermaßen überzeugend meisternd und bei aller gebotenen Objektivität einen persönlichen Stil wachend, verfolgt dieser von keiner vorgefaßten Theorie eingeengte Musiker einen durchaus eigenständigen Weg. Werner Bollert

Ein Orchester wandelte sich Düsseldorf  
Übersichtlichkeit, Eleganz, genaue Disposition der Energien aller Orchestergruppen — damit wäre über die Ereignisse unter Jean Martinons, des neuen Düsseldorfer Konzertchefs, Stabführung nur am Rande etwas gesagt. Martinon ist gewissermaßen der Balanchine unter den Dirigenten. Schon wenn er sich eine Rossini-Ouvertüre, „Die Reise nach Reims“ vornimmt, choreographiert er Ballett ohne Bühne. Eine Oboe beginnt ein schmelzend lässiges Primaballerinen-Adagio, bald zieht das pochende Allegro allerseits Holz-, Blech-, Streichtrupps wie in Attituden und Touren, Glissaden, Pirouetten herbei, der „ballon“, die berühmte Auftrieb- und Schwebwirkung, ist ganz und gar ungewöhnlich — vor allem aber entsteht auf die Art und Weise ein ideeller Hör-Raum, eine Stereophonie, darin sich sogar bei stärkster Orchestration (Tschairowskys Sechste!) kein Einzelereignis mehr am anderen stößt, sondern immens Auslauf hat und seinen exakt vorgeschriebenen Laufbahnen folgen kann.

Heinrich von Lüttwitz

Schindler und Petrassi Hannover  
Walter Schindlers „Deutsches Tedeum“ und Goffredo Petrassis „Neunter Psalm“, die beiden Chorwerke, die erst aufgeführt wurden, sind geistliche Musik. Das eine ist ein Zeugnis des deutschen protestantischen Nordens, das andere des katholischen italienischen Südens. Der große moderne Orchesterapparat aber, der dem außerordentlichen chorischen Schwierigkeitsgrad gegenübergestellt ist, läßt die beiden Werke nicht als kirchliche, liturgisch gebundene Gebrauchsmusik, sondern als sinfonische Chorschöpfungen für den Konzertsaal erscheinen.

In der protestantischen Kirche wird wohl kaum Raum sein für den großen Chor- und Orchesteranspruch, den der 51jährige hannoversche Kantor Walter Schindler für sein Tedeum, dieses dreiteilige Loblied der Christenheit nach der Offenbarung des Johannes in der deutschen Neufassung Martin Luthers verlangt. Er ist in dieser Komposition, die zwischen cantus-firmus-Technik, linearer Polyphonie und zwölftönigen Ausdrucksbereichen des Chor- und Orchesterklangs angesiedelt ist, ein ekstatischer Tonsetzer, der über das hinausstrebt, was heute in der protestantischen Kirchenmusik geläufig ist. Sein künstlerisches Wollen steht zwar weit über der Möglichkeit, alles so orchestral und chorisch zu vollbringen, wie es seiner inneren Vorstellungsgabe vorschwebt, aber über sein formbezwingendes und kontrapunktisches Können vermögen keine Zweifel aufzukommen. Über den Kopf gewachsen ist ihm der Anteil des Orchesters, der in einer Weise die vokale Aktivität überwuchert, daß an entscheidenden Stellen das Wort der „Verkündigung“ unterzugehen droht. Die Bemühung des Oratorienchors, des Rundfunkorchesters und der Solisten Lotte Koch-Gravenstein und Erich Wenk, um dieses zwar innerlich zwiespältige, aber von großem religiösem Ethos getragene Werk war in jeder Einzelheit von leidenschaftlicher Hingabe an die vokalen und instrumental Ansprüche getragen. Fritz von Bloh als souveräner Kenner der Partitur vermag alles durch die verantwortungsbewußte Probenarbeit genau festzulegen.

Wie interessant war es, dem Mitte der dreißiger Jahre unter dem Einfluß Strawinskys und Hindemiths komponierten Psalm von Petrassi zu begegnen! Fritz von Bloh hatte sich dieses sehr heiklen Werkes, in dem der Chor durch querständige, polytonale Führungen des Orchesters nicht selten irritiert wird, mit seinem ganzen musikantischen Temperament angenommen und es achtbar verwirklicht. Er gab mit seinen Sängerinnen und Sängern und dem geistesgegenwärtig musizierenden Funkorchester zweifellos das eindringlichste Gesamtbild dieser echt italienisch empfundenen Komposition, das unter den gegebenen Umständen überhaupt möglich war.

Erich Limmert

Eine Caldara-Kantate Hannover

In seiner Sendereihe „Unbekannte Meisterwerke des Barock“ veranstaltete der NDR Hannover ein Konzert, in dem Antonio Caldaras Kantate „Vaticini di Pace“ für vier Solostimmen, Streich-



orchester und Generalbaß erstaufgeführt wurde. Das Werk ist typisch für das italienische Spätbarock, maßvolle Leidenschaft, aber noble Schönheit in den zum Teil virtuos ausgezierten Arien. Über eine gewisse kompositorische Gleichförmigkeit der Anlage des Werkes konnte man durch die hervorragende gesangliche Verwirklichung hinweghören. Rudolf Ewerhart, der das im Jahre 1712 in Rom für eine Aufführung am päpstlichen Hof geschriebene Werk in der Bibliothek Münster ausgegraben und die Partitur eingerichtet hat, dirigierte die Erstaufführung selbst. Er ist nicht nur ein fundierter Musikhistoriker, sondern auch ein profilierter praktischer Musiker, der durch eine erfüllte Wiedergabe Interesse für das Werk zu erwecken wußte.

Diese Caldara-Erstaufführung, um die sich das präzise musizierende Funkorchester und ausgezeichnete Continuospieler verdient machten, war ein Fest schöner Stimmen: Mary Gray, Yvonne Ciarella, Aafie Heyni und Manfred Schmidt waren Vertreter, wie man sie sich für den altitalienischen Belkanto kaum besser wünschen kann.

Erich Limmert

#### Musik auf historischen Instrumenten

Frankfurt

Zum zehnjährigen Bestehen des in seinen Leistungen weit über den Arbeitsbereich hinausreichenden „Frankfurter Lautenkreises“ unter Heinz Teuchert vermittelte ein Festkonzert interessante Einblicke. Auf der auch von holländischen Bildern bekannten Knickhalslaute bot Heinz Teuchert Suitensätze und lautenbegleitete Lieder (Lisa Kehr) von europäischen Komponisten aus der Blütezeit der Zupfinstrumente. Der Mangel an durchgreifenden Sopraninstrumenten brachte Teuchert auf die Idee, nach alten Modellen der im Frankfurter historischen Museum liegenden Cistern Sopran-, Alt- und Tenorinstrumente für den heutigen Gebrauch nachbauen zu lassen. Im 16. bis 18. Jahrhundert dienten Cistern als Solo- und Begleitinstrumente, ja sie hingen zur Verwendung durch wartende Kunden in den Barbierläden. Daß der cembaloartige Charakter dieser Klangwerkzeuge eine willkommene Bereicherung der Ensembles mit Zupfinstrumenten bedeutet, erhellt das Quartett- und Sextettspiel in der Mischung von Cistern und Gitarren. Mit seinem Jubiläumskonzert verband Heinz Teuchert eine kleine Ausstellung historischer Instrumente.

Gottfried Schweizer

#### Neue Musik

Baden-Baden

Carl August Vogt setzte sich für fünf zeitgenössische Werke ein, denen südliches Kolorit eigen ist: Werner Egks „Quattro Canzoni“, Goffredo Petrassio „Geistliche Gesänge“, neben denen Franco Alfanos „Neapolitanische Gesänge“ doch recht zurückfielen, alles von Amadeo Berdini gesungen, und zwei Orchesterwerke von Theodor Berger und Igor Strawinsky. Im Sendekonzert des Südwestfunkorchesters spielte Tibor de Madhula Hindemiths Cellokonzert mit einer musikantischen Frische, die besonders den Ecksätzen zugute kam. Hans Rosbaud umrahmte es durch Mozarts köstlich spritzig musizierte Ouvertüre zum „Schauspiel-direktor“ und die vierte Sinfonie von Jean Sibelius, deren dunkle nordische Schatten zwischen Tristans Einsamkeiten und Bruckners Weltverlorenheit ergreifend zur Geltung kamen. Rosbaud fand hier tiefpersönlichen Ausdruck und wurde nachhaltig gefeiert, zugleich mit dem großartig zusammenwirkenden Orchester. Als Uraufführung brachte das Jahreskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde unter Vogt Arthur Hartmanns „Variationen, Kanon, Fuge und Epilog über ein Thema von Mozart“. In erweiterter Tonalität weiß Arthur Hartmann neue Klangkombinationen zu finden, ohne sich auf serielle Technik festzulegen. Aufhorchen ließ schon die polytonale Episode der ersten Variation, wie auch das reiche Kolorit und die espressive Aussage des Komponisten, der berechtigten Beifall selbst entgegennehmen konnte.

Friedrich Baser

#### Musik unterm Wetterstein

Elmau

Zweifelloos waren die entscheidenden Eindrücke der Musiktage ihrem stattlichen Aufgebot an Sängern zu danken, voran Peter Pears. Er beglückte immer wieder durch den klugen Einsatz seiner herrlichen, mühelos strömenden Stimm-mittel und die gestalterische Überlegenheit seines Vortrags. So war er es, der die wiederholte Bekanntschaft mit der musikalischen Moderne (u. a. mit Liedern von Zillig nach Varlaine) zum Erlebnis werden ließ. Doch auch das prächtig aufeinander abgestimmte Quartett der „Saltire Singers“ bewies mehr denn einmal seine Vertrautheit mit allen Stilbereichen, ob es nun Madrigale und Volksweisen seiner schottischen Heimat, Arien Monteverdis oder etwa Geistliche Gesänge Igor Strawinskys darbot. So wurde dank der Mitwirkung des Münchener Kammerensembles die ebenfalls von Hans Oppenheim — dem verdienstvollen

Die junge Ballettcompagnie  
in Vercelli  
Foto: Stehr



Initiator und Leiter des Ganzen — liebevoll betreute Wiedergabe der Matthäus-Passion von Schütz zu einem Fest schöner Stimmen. Unvergleichliche Virtuosität am Cembalo bezeugte George Malcolm, der sich mit Otto Ludwig auch in die Begleitung am Flügel teilte. Neben solchen Meistern auf ihrem Instrument, Julian Bream mit Laute und Gitarre nicht zu vergessen, hatten Sylvia Bachmann (Violine) und der gleichfalls hochbegabte tschechische Cellist Jan Polasek keinen leichten Stand, doch ließen auch sie aufhören.

Jürgen Völckers

## BALLETT

### Vertanztes Zeittheater

Krefeld

Am Tanztheater tummeln sich Kinder vielerlei Geistes. Insbesondere in deutschen Ländern, wo Weltanschauungstanz seit der Duncan, der Wigman, der Palucca bis herauf zur Georgi, Gsovsky, Hoyer Trumpf war und immer wieder zu werden sich müht. Freilich, es sind nicht nur die Damen, die sich ihrer Weltanschauung in kinetischer Energetik zu entladen trachten. Männer wie Laban oder Jooss taten und tun es ihnen nach und gleich. Einer ihrer aller selbsterklärter Nachfolger heißt Werner Stammer. Seit jüngstem fungiert er als Ballettmeister an den Vereinigten Bühnen Krefeld-Mönchen-Gladbach. Kein schlechtes Tanzterrain, möchte man meinen, wenn man an die in den vergangenen Jahren in Krefeld stationiert gewesen (und nun nach Köln verzogenen) Internationalen Sommerakademien des Tanzes denkt. Schon aber bedenklicher, wenn man um die be-

scheidenen Etatsmöglichkeiten unserer Provinzbühnen weiß. Respekt immerhin, wie bisweilen auch hier hervorragend gearbeitet wird. Respekt, auch wenn der Satz bestehen bleibt, daß Tanztheater nur gekonnt gemacht erträglich ist.

Stammer gab seine Visitenkarte in Krefeld gleich mit einem Doppelblatt ab. Zwei Uraufführungen stellte er zum Antritt bereit: „Pan und Syrinx“ zum ersten, „Segmente“ zum zweiten. Uraufführungen, insofern die Ballettbücher und Choreographien noch unbekannt waren, die Partituren aber nur für „Segmente“ neu, von Robert Rehan komponiert, für „Pan und Syrinx“ jedoch alt, auf Stücke von Gluck gestellt. Mit „Pan und Syrinx“ schwebte Stammer ein Pasticcio vor, wie es im Barock und Rokoko auf Zirkelbühnen und Parklichtungen als höfisches Gesellschaftsspiel in Porzellanerotik kultiviert wurde. Der liebesschäferliche Verfremdungseffekt jener Zeit genügt ihm aber nicht mehr. Er schiebt Solotänze ein, die, ihrem Ablauf, ihren Positionen und Sprüngen nach asynchron zu Glucks Musikmetren, querschießen. Das zerfällt ihm indes unter der Hand und ist uns auch nur als Vorwand erschienen, melodramatisches Pantomimentheater machen zu können, wo ballettistisches Tanztheater hätte vorherrschen müssen. Aber wo breitseitige Wackelpositionen obherrschen, statt auf Linie zu ziehen, ist es erst recht nichts mit dem Effekt „moderner Fabel“.

Ungeschminkt als „Betrachtungen zur Zeit“ gaben sich die noch länger leerlaufenden „Segmente“



Stammers. In der Idee sicher ebenso selbstergriffen gesehen wie „Pan und Syrinx“, in der Verwirklichung trotz konzentrierter Ansätze aber ähnlich zerfranst und zerlaufen. Zehn Zeitbilder demonstriert die Inszene, Grundsituation des Menschen: Freude, Schönheit, Geist, Kampf, Eros und andere mehr, jeweils in (vermeintlich) ironischer Distanz zum Urbild. Auch dieser Effekt bleibt in der Luft hängen. Aus der Distanz wird Verzerrung, bilderweise Klamauk und Klamotte. Weder wird Suggestion des Urbildes wirksam, noch Faszination des Zerrbildes. Bis auf einige Passagen, die Rehans rhythmischer Pfiff und sein gezieltes parodistisches Klangkolorit tragen.

Heinrich Lindlar

## MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

Musik zwischen zwei Welten Hamburg  
Zeugnis geben über Boris Pasternak und seine Zeit wollte *Nicolas Nabokov* in seinen vom Norddeutschen Rundfunk in Auftrag gegebenen vier *Gesängen aus „Doktor Schiwago“* für Bariton und Orchester. Die Gedichte stehen im Anhang des Romans und spiegeln verschiedene innere Stationen des Helden. Dr. Schiwago gibt darin seiner Seelenlage Ausdruck, die geprägt ist von der ihn umflutenden Entwicklung, von einem Geschehen, das er nicht gewollt hat. Eine zentrale Stellung nehmen die „Trennung“ betitelten Verse ein: im Bilde schmerzhafter Liebeslyrik wird aufgezeigt, wie die Wellen des Schicksals den Menschen tragen. Nabokov entschied sich für die unruhige Welt. 1919 verließ er seine russische Heimat „auf Nimmerwiedersehen“. Er wurde später amerikanischer Staatsbürger. Seine Tragik ist, daß seine menschliche Persönlichkeit von der künstlerischen nicht erreicht wird. Er ist ein Mensch zwischen den Mächten, nirgendwo ganz heimisch. Statt des Rückzuges ins Innerseelische engagiert er sich für die Freiheit der Kultur — wobei sich das eine nur in der Verhaltensweise vom anderen unterscheidet. Nabokov schreibt eine Elegie über Puschkin, besinnt sich auf die „Symboli Christiani“, beschreibt den Tod Rasputins in einer — nicht sehr erfolgreichen — Oper. Jetzt entzündete er sich an den Symbolen einer Freiheit, die nach innen, aufs Kunstwerk, wirkte. „Hamlet“ ist ein klagend-ahnungsvoller Gesang, von Schwermut erfüllt. Tiefe Streicherlagen und Holzbläser bewirken eine „mystisch“ verhangene Atmosphäre. Die Singstimme ergeht sich in ausdrucksvoller Deklamation. Russisch-Nationales und Impressio-

nistisches ist vereint. Einige melodische Wendungen bleiben leer und floskelhaft. Das zweite und dritte Lied — „Trennung“ und „Wilder Wein“ — sind offenbar (wenn der Höreindruck nicht trügt) unter Einfluß der Reihentechnik entstanden, jedoch ist dieses „Serielle“ nicht bestimmend. Die „Trennung“ hat dessen ungeachtet Schönbergische Tönung; über expressivem Orchestersatz singt der Bariton ein gespanntes Rezitativ, überwiegend in heftigem Staccato. „Wilder Wein“ entspricht einem langsamen Walzer, wie er — nach des Komponisten Worten — um 1910 in Rußland üblich gewesen sei, und der abschließende, recht effektvolle Gesang „Hochzeit“ übernimmt folkloristische Modelle (aus „Arbeits- und Tanzliedern der Katuschka“) in geschickter, künstlerisch weniger anspruchsvoller Weise. Nabokov entgeht nicht immer dem Äußerlich-Atmosphärischen. Nimmt man jedoch das Spirituelle nicht zum ausschließlichen Maßstab, sind seine Schiwago-Lieder höchst beeindruckend. Der junge Hermann Prey sang sie russisch und mit bewundernswerter, noch ganz unverbrauchter Einfeldung in die fremde Denkart. Hans Schmidt-Isserstedt begleitete mit dem NDR-Sinfonieorchester sehr sorgfältig.

Eben diese Sorgfalt lassen die öffentlichen Rundfunkkonzerte unter seiner Leitung in jüngster Zeit bisweilen vermissen. Ein ernstes Wort erscheint da angebracht. Über die Programmgestaltung ist nichts Nachteiliges zu sagen. Sie hält sich genau in der Mitte zwischen dem die Situation der Moderne registrierenden „Neuen Werk“ und der konservativen Philharmonie. Boris Blachers „Requiem“ kam hier zu ungleich stärkerer Wirkung als kürzlich auf dem Weltmusikfest in Köln, wo es in einen falschen Rahmen gespannt war. Mahler, Strawinsky, Honegger, Conrad Beck, Hans Werner Henze und Werner Egk sind bezeichnende Komponistennamen der letzten Abende. Die Pianistin Yara Bernette begeisterte die Hamburger, als sie den Solopart des dritten Klavierkonzerts von Serge Prokofieff mit großartiger Spannkraft und zündendem, stets unter Kontrolle gehaltenem Temperament spielte. Verständlicherweise werden die Programme mit zugkräftigeren Werken abgerundet. Ihren Wiedergaben nun mangelt es häufig an jener Sorgsamkeit. Es mag nicht jedes Dirigenten Sache sein, in die „Zweite“ von Brahms die im Notenbild nicht nachweisbare „Wörthersee“-Stimmung einzuarbeiten, aber die innere Heiterkeit, der lyrische Grundton des Werkes sollten gewahrt bleiben. Die klanglich undurchlässige, vergrößerte, mit äußerem „Schwung“

Brittens „Albert Herring“  
in Nürnberg



eine offenbar ungenügende Vorarbeit problematisch kompensierende Aufführung war des Orchesters und seines Dirigenten nicht würdig. Ähnliche Zeichen kunstferner Routine machten sich bei Richard Strauss' „Till Eulenspiegel“ bemerkbar, dessen Streiche weniger lustig als pathetisch klangen — Narrheit in Schafstiefeln.

Das Philharmonische Staatsorchester hingegen, seit je alle Intensität auf das sogenannte klassisch-römantische Erbe verwendend, befindet sich in der konträren Situation. Der neue Hamburgische Generalmusikdirektor Wolfgang Sawallisch wird die Programme noch stärker profilieren müssen, auch in Hinsicht auf weniger Standardisiertes aus dem Bereich der Vergangenheit. Qualitativ läßt sich indes das Beste erhoffen: ein so „abgespieltes“ Werk wie Tschaikowskys fünfte Sinfonie erklang in beispielhaft klaren Proportionen, ohne verschwimmende Übergänge, pseudodramatische Exzesse — und dennoch gab es kein Moment der Kühle, des nachlassenden Atems. Als Ansatz zu einer Auffrischung der Konzertfolgen mochte Wolfgang Fortners Sinfonie von 1947 gelten. Die Aufführung erlaubte zudem einen Vergleich mit der kurz zuvor in den NDR-Konzerten gespielten zweiten Sinfonie des Fortner-Schülers Henze, die zwei Jahre später erschienen ist. Das Werk des Jüngeren wirkte härter, elementarer, ungestüm zu neuen, dodekaphonischen Ufern strebend, von denen sich Henze dann ebenso rasch wieder gelöst hat — während sein Lehrer, Träger des Hamburger Bach-Preises, bei allem Aufbruchgeist seiner Sinfonie barocke

Überlieferung mit einbezog. Das Bewußtsein der Tradition führte Fortner zu der heute von ihm geübten undoktrinären Strenge. Die Dirigiertechnik von Sawallisch erscheint dem Spannungsgelast der Moderne derart angemessen, daß zu hoffen bleibt, er werde seine Reserviertheit gegenüber der nach-schönbergischen Musik noch aufgeben.

Claus-Henning Bachmann

#### Akzente im Musikleben

Nürnberg

Die Saison wurde im Nürnberger Opernhaus mit der Neueinstudierung von Wagners „Tristan und Isolde“ eröffnet. Die Aufführung mit Hildegard Jonas und Sebastian Feiersinger in den Titelpartien war unter Erich Riedes Stabführung sehr überzeugend, doch erschien das Werk in den vergangenen vier Monaten nur dreimal auf dem Spielplan. Die zweite Neuinszenierung, Verdis „Nabucco“, erfreute sich mit über 20 Aufführungen im gleichen Zeitraum eines regeren Zuspruchs. Max Loy brachte die auf den deutschen Spielplänen wenig erscheinende Oper in einer beachtlichen, musikalisch geschlossenen Aufführung heraus. Duftig interpretierte Konrad Peter Mannert Mozarts „Così fan tutte“. Lotte Schädle sang die Partie der Despina klarschön und schlackenrein, aber auch die beiden anderen Damenrollen waren mit Kathryn Harvey und Ingeborg Nehrius vorzüglich besetzt. Den bisherigen Höhepunkt der Saison bildete Benjamin Brittens „Albert Herring“. Der Münchener Staatsintendant Rudolf Hartmann hatte das „merry old England“ auf der Bühne erstehen lassen. In die-



sem Rahmen bot Cesare *Curzi* in der Titelpartie gesanglich und schauspielerisch eine besondere Leistung. Seine Wandlung vom tugendhaften Kaufmannsstift zum lebenslustigen Draufgänger wirkte echt. Auch mit den anderen Personen hatte der Münchener Gast überzeugende Typen jener Zeit auf die Bühne gestellt, die ihre oft recht schwierigen Gesangspartien großartig meisterten. Das Bühnenbild Otto *Sticks* unterstrich Hartmanns Intentionen durch geschickt gestaltete Interieurs. Die große Wirkung der Aufführung ging dabei stärker von der Bühne als vom Orchesterraum aus.

In den Sinfoniekonzerten des Städtischen Orchesters herrschte das „Altbewährte“. Wolf, Brahms und Mahler standen auf dem Programm des ersten Konzerts unter Erich *Riede*, im zweiten unter John *Pridiard* erklang Mendelssohns Italienische und Brahms' zweite Sinfonie. Arthur *Kröber* spielte Händels Bratschenkonzert wenig überzeugend. Zum fünften Todestage Alfons Dressels, des langjährigen Nürnberger Opernchefs, brachte Waldemar *Klink* mit seiner Nürnberger Singgemeinschaft eine Uraufführung von Joseph *Rauch* „In memoriam“ und Mozarts „Requiem“ in einer würdigen Aufführung einer großen Gemeinde zu Gehör.

Während in den von den Konzertdirektionen und vom Privatmusikverein durchgeführten Veranstaltungen immer wieder altbekanntes und bewährtes Musikgut zu hören war, stieß der Bayerische Rundfunk, Studio Nürnberg, in musikalisches Neuland vor. In vorzüglichen Interpretationen erklang Kammermusik von Strawinsky, Webern, Engelmann, Hartmann, Schönberg, Adorno, Heider, Krenek, Blacher und Bartók. Die Werke wurden besonders von der jungen Generation mit Beifall aufgenommen.

Martin Lange

#### Oper und Konzert

Zittau

Das Stadttheater Zittau zeigte in der vergangenen Zeit eine gelungene Inszenierung von Britten's „Albert Herring“, die Gerhard *Schuffenhauer* besorgte. Karl-Heinz *Baumgärtel* hatte zu diesem von spezifisch englischem Humor geprägten Werk einfühlungsstarke Bühnenbilder geschaffen. Das Orchester unter Ernst-Wilhelm *Schmitt* besaß die Durchsichtigkeit der kammermusikalisch angelegten Partitur. Im ganzen ein passabler Opernabend, der den Zittauern die Bekanntschaft mit einer anderswo schon mit großem Erfolg gespielten Oper vermittelte. — Nicht so geschlossen war die Aufführung von Verdi's „La Traviata“: Peter

*Schäfers* Inszenierung blieb konventionell, das Orchester unter Hans *Behrendt-Emden* musizierte zu spannungslos und ohne Verdisches Feuer und Temperament. Auch die Solisten konnten nicht in jedem Falle befriedigen. Hingegen war die begabte Nachwuchs-Sängerin Anneliese *Thierry* eine hinreißende Violetta. Mit spürbarer Begeisterung waren alle Beteiligten bei der Aufführung von Beethovens IX. Sinfonie am Werk. Ernst-Wilhelm *Schmitt* hatte wieder einmal Gelegenheit, ein ihm wohl besonders naheliegendes Werk zu dirigieren. Schließlich hörte man Mendelssohns „Elias“. Hier hätte man sich wohl den Chor noch etwas stärker gewünscht. Trotzdem sorgte Kirchenmusikdirektor Wolfgang *Starke* dafür, daß dieser Abend für alle Freunde der musica sacra zu einem Erlebnis wurde.

Klaus Günzel

#### FERNSEHEN

##### Eine neue Fernseh-Oper

New York

„Deseret“ war der Staat der Mormonen, der 1850 die Bezeichnung „Territory of Utah“ erhielt. Die Oper „Deseret“ von Leonard *Kastle* mit einem Libretto von Anne Howard *Bailey*, einer Fernsehserien-Autorin, spielt zwölf Jahre später und behandelt eine frei erfundene Episode aus dem Leben des Mormonen-Propheten Brigham Young, der bekanntlich 27 Frauen hatte. Diesmal handelt es sich um Miss *Brice* (von Judith *Raskin* hervorragend gesungen), die Gattin Nummer 25 werden soll, ein Schicksal, über das sie weniger erfreut ist als ihre Eltern (Mac *Morgan* und Marjorie *McClung*), die sich gerne als Schwiegereltern des Propheten sehen möchten. Brigham Young (Kenneth *Smith*) begeht allerdings den Fehler, seiner jungen Braut einen Captain der US-Army vorzustellen, der nach Salt Lake City gekommen war, um finanzielle Hilfe der Mormonen für die Union-Armee gegen die Südstaaten im Bürgerkrieg zu erbitten. Als sich die beiden ineinander verlieben, sieht Brigham Young ein, daß seine Jubiläumsbraut anderweitig glücklicher werden könnte, und verzichtet großmütig.

Diese etwas naive Behandlung eines faszinierenden Themas wird durch die Musik des New Yorkers Leonard *Kastle* nicht gehobener. Seine Musik hat weder Melodie noch Rhythmus, weder dramatische Schlagkraft noch untermalende Suggestion; ab und zu klingt ein Thema auf, das durchgearbeitet werden könnte, aber verschwindet. Das von anderen amerikanischen Komponisten wie George *Antheil* und Samuel *Barber* unter Beweis

gestellte Vorhandensein einer amerikanischen Opernmusik — wobei wir Gian Carlo Menotti als in Italien geboren gar nicht einkalkulieren wollen — hat durch „Deseret“ keine Bereicherung erfahren, was um so unverständlicher ist, als amerikanische Musikschulen und Universitäten fast zwei Jahrzehnte hindurch den Vorteil europäischer Lehrkräfte genossen.

Wir hätten gerne berichtet, daß „Deseret“ das Weltrepertoire der Kammeroper bereichert; das ist leider nicht der Fall. Die Fernseh-Welturaufführung war eine recht langweilige Angelegenheit, die dem Musikkennner wenig Freude bereitet und unter den Musik-Ignoranten bestimmt keine neuen Freunde für die Oper als Ausdrucksform erwarb. Das Fehlen jeglicher Inspiration in „Deseret“ bedrückt jeden, der hoffnungsvoll alle Silberstreifen am Musikhorizont Amerikas freudig begrüßte und darin den Anbruch eines Aufschwungs zu erblicken glaubte. Bert Reisfeld

## BLICK AUF DAS AUSLAND

### Österreich: Die Kammeroper

Wien

Die seit sieben Jahren bestehende „Wiener Kammeroper“, ein Ensemble junger Künstler, hat bisher — und zwar nur während der Sommermonate — im Schönbrunner Schloßtheater gespielt. Nun konnte sie zu ihrem siebenjährigen Jubiläum und mit ihrem Premieren-Programm in ein „neues Haus“, das umgebaute und renovierte Kellertheater im „Hotel Post“ einziehen. Drei Werke, drei Wiener Erstaufführungen, hatte ihr künstlerischer Leiter Hans Gabor für diesen Abend ausgewählt: „Klage der Ariadne“ von Monteverdi-Orff, „Der Spieler“ von Giuseppe Maria Orlandini und „Die Heirat“ von Bohuslav Martinů. Walter Eidner führte Regie, Wolfram Skalik schuf die Bühnenbilder, Gisela Zeh die Kostüme, Hans Gabor dirigierte das Wiener Rundfunkorchester.

Das schönste Stück Musik, eine dreiteilige Soloszene, stand am Anfang und wurde von Gitta Mikes-Csobadi mit großer, ausdrucksvoller und schöntimbrierter Stimme in jener noblen Art interpretiert, die dem Stil Monteverdis angemessen ist. Respekt vor dem großen Meister zeigt auch die gutklingende, auf alle äußerlichen Effekte verzichtende Instrumentierung Carl Orffs sowie der statische Stil der Inszenierung. Eine von den 44 Opern Orlandinis, der 1750 in Florenz starb, führt den Titel „Il Giocatore“ und ist eine heitere Verkleidungs- und Verwechslungs-Komödie mit

nicht gerade umwerfenden, aber anmutigen melodischen Einfällen. Hans Krämmer und Elisabeth Sobota waren die spielgewandten Protagonisten des launigen Qui-pro-quo, das von Eva Harand und Hannes Müller ballett-pantomimisch angestiftet wurde. — Die erfreuliche und wohlthuende stilistische Geschlossenheit Orlandinis fehlt leider ganz und gar der Musik, die Bohuslav Martinů zu Gogols „Heirat“ geschrieben hat. Martinů vermengt bedenkenlos und naiv den tschechischen und den russischen Musikdialekt mit verschiedenartigen Modernismen, etwa im Stil Strawinskys. Aber seine Musik ist beweglich, melodisch und farbig, ihr Witz ist von recht handgreiflicher Art — und daher nicht ohne Wirkung. Sie ist melodisch und sangbar, das erleichtert die Arbeit des Regisseurs und des Orchesters und kam vor allem den Sängern zugute, die zeigen konnten, was sie können: Hans Krämmer als heiratslustiger Beamter, der im letzten Augenblick vor dem Ehejoch bockt; Lois Laverty als hübsche Kaufmannstochter und Heiratsojekt; Hannes Müller, Maud Weyhausen und einige andere in Charakter-Nebenrollen; Gale Doss schließlich als lebensgewandter Freund, der Podkoljosin zur Ehe anstiftet. Helmut A. Fiechtner

### Belgien: Ballett des 20. Jahrhunderts

Brüssel

Maurice Béjarts „Ballett des XX. Jahrhunderts“ am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel macht seinem Namen Ehre. Auf den beiden bisher herausgebrachten Programmen steht kein Werk, das nicht zur Moderne gezählt werden könnte. Der zweite Abend vereinigte aber im Gegensatz zum ersten, der ausschließlich Strawinsky gewidmet war, musikalisch wie choreographisch eine recht bunte Gesellschaft. Das Tanzpoem „La Péri“ von Paul Dukas fiel denn auch aus dem Rahmen. Darüberhinaus gewann es weder durch die Dukassche Blasmusik, noch durch die dürftige Choreographie J. Jacques Etcheverys, noch auch durch die Filmkostüme Gleichniskraft. In allem den Hauptwerken des Abends verwandter — wenn auch nicht gleichwertig — war Janine Charrats in einer Turnhalle angesiedelte „Fantasie Concertante“. Jacques Dupont hatte sie mit Sprungturm, Schaukel und einer Unzahl von Kletterstangen ausgerüstet, an welchen — zum brillanten dritten Klavierkonzert von Prokofieff — man vorzüglich Hoch- und Weitsprung übte. Daß die gleichen jungen Leute in einer Halbstarkenkaschemme über den von einer Twen-Odaliske auf einem gewaltigen



Tischrund exemplifizierten „Boléro“ Ravel's in zuckende Raserei geraten könnten, liegt durchaus im Bereich des Möglichen. Derselbe Béjart, der ein primitives Ritual suggestiv in Szene setzt, findet aber auch eine gültige tänzerische Entsprechung für Anton Weberns Orchesterstücke op. 6 und op. 10. Seinem Thema „un homme seul“ fügt er damit eine neue einleuchtende Variation hinzu; das charakteristische Vokabular der ruckartigen abgewinkelten Hände, Arme und Beine scheint jedoch durch Balanchinesche Evolutionen erweitert. Es ist übrigens doch immer derselbe Béjart, der hier ursprünglich hemmungslos, dort intellektuell subtil das Bild des jungen, des heutigen Menschen in seiner Vielschichtigkeit mehr oder weniger glücklich einzufangen versucht. Die musikalische Leitung des Abends hatte Andre Vandernoot, der Webern mit atomisierender Prägnanz in seine Teile zerlegte, Prokofieff und vor allem Dukas überzog, Ravel aber triumphieren ließ.

Heinz-Ludwig Schneiders

Schweiz: Aus dem Musikleben      Lausanne

Die Konzerte des Lausanner Kammerorchesters, die fast alle ein modernes Werk und oft auch eine Erstaufführung brachten, standen im Mittelpunkt des musikalischen Lebens. Unter der Leitung von Victor Desarzens, bei einem Konzert auch unter Paul Klecki, brachte diese Spielgemeinschaft zunächst Ausschnitte aus Monteverdis „Krönung der Poppea“, wobei das Publikum, erstaunt über soviel Originalität bei einem derartig alten Meister, den jungen, vielversprechenden Tenor Eric Tappy und die ausgezeichnete Sopranistin Nata Tuscher bewunderte. Von besonderem Interesse war ferner die Uraufführung von Sutermeisters „Divertimento Nr. 2“, wo der bedeutende Komponist sich zum dritten Male in sinfonische Bereiche wagt. In diesem Werk für Streichorchester, Glockenspiel, Schlagzeug und Klavier offenbart Sutermeister keinen besonders revolutionären Stil. Aber er fesselt durch seine Dynamik und Vitalität, eine erstaunliche Vielfalt der Klangfarben und Rhythmen, durch einen unglaublichen Sinn für ausdrucksvolle Kontraste, wo man die Hand des Theatermannes spürt.

Dank der Mitwirkung eines jungen Flötisten namens Aurèle Nicolet, der auch in Deutschland bestens bekannt ist, da er mehrere Jahre Solo-flötist der Berliner Philharmoniker war und sich jetzt der virtuosens Laufbahn zugewandt hat, hörte man neben einem ansprechenden Concerto von Cécile Chaminade die „Fantasie für Flöte und

Orchester“ von Julien-François Zbinden. Da dieses Stück für einen Wettbewerb geschrieben und dafür bestimmt war, das Soloinstrument besonders hervorzuheben, handelt es sich offenbar nicht um ein Meisterwerk Zbindens, aber es wirkt durchaus charmant und geschickt. Bei Marcel Borusiaks „Canto pour 12 instruments“, der beim Kompositionswettbewerb von Divonne 1959 den ersten Preis erhalten hatte, handelt es sich um ein Werk der Zwölftonmusik, das ein außerordentliches technisches Können verrät. Dennoch erscheint die Inspiration fast überall ohne Geist und ohne Herz.

Ein besonderes Ereignis war das Konzert der „Union Chorale“ von Lausanne anlässlich ihres 100jährigen Bestehens. Diese Vereinigung von etwa 100 Sängern brachte das Oratorium „Der Heilige Franziskus von Assisi“ von Henri Gagnebin. Dieses Werk hat vielleicht nicht die Originalität und Ausdruckskraft der Honegger'schen Oratorien aufzuweisen; aber besonders in den betrachtenden Episoden ist es von einer schönen poetischen Stimmung durchzogen.

Von seiten des Orchestre de la Suisse Romande, das, wie uns scheint, im Vergleich mit dem Lausanner Kammerorchester ein wenig konservativer wirkt, notieren wir die Aufführungen folgender Werke: eine charmante Ballettsuite „Le Printemps“ des Genfer Komponisten Jean Binet, Prokofieffs erstes Violinkonzert, vollendet gespielt von Nathan Milstein, Poulencs Ballettsuite „Les Biches“, Schostakowitschs fünfte Sinfonie, endlich eines der weniger revolutionären Werke Anton von Weberns, „Passacaglia“. Am Pult dieses ausgezeichneten Orchesters: Ernest Ansermet, Roberto Benzi, Paul Klecki, Jascha Horenstein und Christian Vöchting, ebenso hervorragende Solisten wie Robert Casadesu und Alexandre Bohnke als Pianisten; der Geiger Lorand Fenyves und der Violoncellist Pierre Fournier vermittelten vollendete Wiedergaben.

Das „Italienische Opernfestival“ bot bei seinem sechsten Gastspiel einem zahlreichen und begeisterten Publikum zwei Wiederholungen Verdischer Opern, und zwar „Nabucco“ und „La Traviata“ und als einzige Neuheit für Lausanne Puccinis „Turandot“ mit Franco Corelli als Kalaf, Renata Capristi als Turandot und Mafalda Micheluzzi als Liu. Obwohl die Aufführungen von Orchester und Chor der Oper von Bologna unter der Leitung von O. de Fabritiis und A. Basile sehr beachtlich waren, kann man doch die von Florenz und Rom nicht vergessen.

Pierre Meylan

## Novitäten

Basel

In den letzten Wochen ist Paul Sadier mit dem Basler Kammerorchester besonders eindrücklich als Vermittler neuer Musik hervorgetreten. Den aphoristischen und klanglich raffinierten sechs Stücken für Orchester, op. 6 (neue Fassung von 1928) von Anton Webern stellte er die dramatische, farbige und melodisch prachtvoll expressive Sinfonie „Pallas Athene“ von Ernst Krenek gegenüber und erinnerte mit dem ihm gewidmeten, kraftvoll musikalischen und schwungvollen Doppelkonzert für Streichorchester, Klavier und Pauken an den 1959 verstorbenen Bohuslav Martinů. Einen tiefen Eindruck hinterließ sodann die konzertmäßige Wiedergabe von Frank Martins Oratorium „Mystère de la Nativité“ durch Kammerorchester, Kammerchor und ein erlesenes Solistenensemble in Anwesenheit des siebzigjährigen Komponisten, der enthusiastisch gefeiert wurde. Martin hat denn auch hier eine unmittelbar packende, ergreifend schöne und das Herz ansprechende Musik geschrieben, wobei er mit großer Kunstfertigkeit für die Szenen im Himmel, auf der Erde und in der Hölle jeweils eine besondere Kompositionstechnik angewendet hat. Nachdem die Ortsgruppe Basel der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik vor drei Jahren Arnold Schönberg einen dreiteiligen Zyklus gewidmet hat, hat sie nun — nach einem Einführungsvortrag des Zürchers Hansjörg Pauli — an drei sehr stark besuchten Abenden einiges von den wesentlichsten Kammermusikwerken seiner Schüler Alban Berg und Anton Webern vorgeführt. Man hörte, dargeboten unter anderem vom Hamburger Hamann-Quartett, von der Sopranistin Basia Retchitzka, vom Pianisten Paul Baumgartner und dem Klarinettenisten Eduard Brunner, von Berg frühe Lieder, Klaviersonate op. 1, Streichquartett op. 3, Klarinettenstücke op. 5 und die Lyrische Suite und von Webern Lieder und andere Vokalkompositionen, die Streichquartette op. 5, 9 und 28, Violinstücke op. 7, Cellostücke op. 11 und die Klaviervariationen op. 27. Die vielfach unbekannten Werke ließen Berg als den eingänglicheren, Webern als den in die Zukunftweisenden erkennen. In einem Konzert der Gesellschaft für Kammermusik spielte das Végh-Quartett das vierte Streichquartett von Bartók, während sich das Neue Zürcher Streichtrio im Rahmen der Veranstaltungen der Musica Helvetica des kunstvollen und reifen Streichtrios des Zürchers Paul Müller und des effektvollen Phantasy Quartetts (mit Oboe) von Benjamin Britten annahm.

Nicht weniger als drei Kammermusikwerke von jüngeren Basler Komponisten erlebten durch die Kammerkunst Basel ihre Uraufführung. Es handelt sich um die spätromantische, etwas dünnflüssige „Rhapsody for Voice and Piano“, die ihr Schöpfer Paul Vosseler mit Verena Studer aus der Taufe hob, ein gut gebautes, impressionistisch angehauchtes und ziemlich unverbindliches Divertimento für Bläsertrio von Peter Eschler, und um die Kantate über die Weltzeit nach chinesischen Gedichten für Bariton, Schlagzeug und Klavier von Ernst Pfiffner. Diese Kantate erwies sich als ein sehr farbiges, fesselndes und ganz aus dem Wortrhythmus heraus gebildetes Werk, das einen starken Eindruck hinterließ im Vortrag durch den Bariton Gotthelf Kurth.

Neue Musik in ungewohnter Fülle haben auch die Besucher der Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft zu hören bekommen. Der brasilianische Dirigent Eleazar de Carvalho machte sie mit der lärmigen, heroischen und ziemlich banalen Fünften Sinfonie von Serge Prokofjeff und mit der von Arbos fesselnd orchestrierten Ibéria-Suite von Isaac Albeniz bekannt, während Rafael Kubelik mit den farbigen, wunderbar blühenden „Les Fresques de Piero della Francesca“ an seinen verstorbenen Landsmann Bohuslav Martinů erinnerte. Besonderem Interesse begegnete die von Hans Münch vermittelte „Litania instrumentalis“ des in Zürich und Luzern wirkenden Berners Klaus Huber. Gut klingend wirkte die marschartige, rhythmisch pikante, effektiv gesteierte, nur etwas lang geratene „Ballade symphonique“ von Albert Moeschinger.

Albert Mury

## Argentinien: Rückblick auf die Oper

Buenos Aires

Ein günstiger Stern leuchtete dem deutschen Operngastspiel. Für Mozarts „Così fan tutte“ hatte Ferdinand Leitner eine von ihm ausgewählte kammermusikalische Gruppe zur Verfügung, die dem Salzburger Meister mit Wohllaut und Delikatesse diente. Leitner schuf sich in konstruktiver Probenarbeit die Klangfundamente für sein flüssiges und transparentes Musizieren, für die großlinige und besonnene Interpretation von Wagners „Tannhäuser“ mit edlen Holzbläsereffekten und virtuoser Ausdeutung des Bacchanals sowie für die zu gewaltigen Steigerungen ausholenden Kraftlinien der „Walküre“. „Così fan tutte“ wurde von Tito Capobianco schalkhaft und ironisch auf der Drehbühne inszeniert. Ausdrucksvolle Andeutungsdekorationen kamen



der überspirituellen Anmut zugute, die José Varonas Kostüme suggerierten. In den weiblichen Hauptrollen hatten die beiden *Hoffmann* manches gemeinsam: Nilda, die argentinische Sopranistin, bezwang trotz einiger Stimm-Rauheiten die Koloratur- und Intervall-Probleme *Fiordiligi*; Grace, die Nordamerikanerin, hüllte *Dorabella* in den Klangzauber ihres registergleichen und warm timbrierten Mezzos ein. Olga *Chelavins* Despina gliederte sich glänzend ein. Leopold *Simoneaus* Tenor hat leider an Qualität eingebüßt. Die hinreißendste Leistung bot hier wie im „Tannhäuser“ *Eberhard Wächter*. Gré *Brouwenstijn* verströmte die berückende Schönheit ihres Soprans, der elastisch ist wie edler Stahl. *Martha Mödl* kämpfte erfolglos gegen die unbequeme Stimmlage der *Tannhäuser-Venus*. Ihre *Brünnhilde* erreichte ungleich höheres Niveau. *Hans Beirers* Helden Tenor gebricht es an Glanz in den Höhenakzenten. Im „Tannhäuser“ erreichte er erst in der *Romerzählung* visionäre Größe. Für den *Siegfried* fehlt ihm lyrischer Schmelz. *Otto von Rohrs* Landgraf klang trocken, sein *Hunding* war wuchtig. Die größte Persönlichkeit war *Hans Hotter* als *Wotan*. Die organische Einheit von strömendem Gesang und überragendem Spiel riß über alles Gewohnte hinaus. Das Ballett bewies, daß der neue Choreograph des Teatro Colón, *A. Trujol*, eine Fehlernennung ist. Der Spielleiter *Otto Ehrhardt* verlegte den Einzug der Gäste hinter die Szene, stellte im zweiten Akt kirchliche Würdenträger auf die Bühne, die bei der Erörterung des Liebesproblems den Raum fluchtartig verließen, aber er bot eine strahlende Schlußapothese.

Das Teatro Colón schloß die Spielzeit mit der amerikanischen Erstaufführung von *Cocteau-Poulencs* „*La Voix Humaine*“. Eine subtile Seelenreportage wurde 1959 von Francis Poulenc mit polytonalen Tonstengrammen in den dramatisch-nervösen, grausam abbrechenden Monolog *Cocteaus* eingewoben, der 1930 geschrieben wurde. *Denise Duval*, die das Werk 1959 in Paris aus der Taufe hob, besitzt Sonderqualitäten für den vibrierenden Einakter am Telefon, wenn sie auch stimmlich wenig zu bieten hat und dem Finale die dramatische Steigerung schuldig bleibt. *Theodor Fuchs*, der klugwägende Mittler des Orchestralen, dirigierte in einer Ballettaufführung *Schönbergs* Orchesterfassung der „*Verklärten Nacht*“ und zauberte aus seinen Streichern strahlende, ätherische und orphische Klänge herauf.

Johannes Franze

#### Uruguay: Beobachtungen Montevideo

Im Zyklus der vierzehn offiziellen Sinfoniekonzerte des *Sodre-Orchesters* waren drei der *Oratorienform* gewidmet: *Vivaldis* „*Judith triumphans*“, die kaum Begeisterung zu erwecken vermochte, trotz der auch hier wachsenden Beliebtheit des italienischen Meisters, *Honeggers* „*König David*“, der musikalisch einen Höhepunkt der Saison darstellte, und *Verdis* „*Requiem*“, das durch zu lange Tempi und mangelnde Stimmkraft der Solisten an Intensität verlor. Aus den Instrumentalkonzerten ragen besonders die von *Howard Mitchell* dirigierten zwei Konzerte, der *Fabini-Abend* unter *Lamberto Baldi* und einige Einzelaufführungen hervor, bei denen *Lazlo Somogyi* und *Thomas Baldner* den Stab führten. *Eduardo Fabini*, der vor zehn Jahren verstorbene uruguayische Komponist, hat ein Werk hinterlassen, das im Stile *Ravels* und *Respighis* die Landschaft Uruguays, seine Menschen und Musik in sinfonische Form sublimiert. Frei von billigen Effekten gelingt es ihm tatsächlich, das auszudrücken, was man beim Erleben dieses Landes empfindet. Der Einfluß der uruguayischen Folklore ist spürbar, doch nicht bestimmend. Weitere Aufführungen uruguayischer Komponisten brachten die *Sinfonia concertante* für Piano und Orchester von *Hector Tosar*, ein Werk voller Spannung ohne Auflösung, zwölftönig. Das Soloinstrument verschmilzt mit dem Orchester zu einem farbigen Ganzen. Als Erstaufführungen stellte uns *Eric Simon* die etwas matt klingende Konzertante Musik *Boris Blachers* und *Rolf Liebermanns* Jazz-Studie für *Donaueschingen* vor. Die Werke konnten nur einen Achtungsbeifall erzielen. Dagegen rief das *Bratschenkonzert* des Ungarn *Gyula David* helle Begeisterung hervor. Auch *Alan Hovhaness'* zweite Sinfonie, ein expressiv instrumentiertes, programmatisches Werk fand ein dankbares Publikum. Zweifellos hatte *Mitchell* das Orchester in großartige Form gebracht, nur betonte er den Blechklang durch eine andere als übliche Aufstellung bei den Klassikern und Romantikern zu sehr. *Baldner* stellte uns ebenfalls zum ersten Male das seltsam fremde Violinkonzert von *Sibelius* vor, dessen herbe, ungewohnte Klangwelt sich nicht sogleich erschließt. Ganz in seinem Element befand sich *Somogyi* mit *Kodálys* urwüchsigen „*Tänzen aus Galanta*“, während der ausschließlich *Brahms* gewidmete Abend nicht restlos überzeugte.

Wenn auch das Kammerorchester *Montevideo* sich inzwischen eine beachtenswerte Form erarbeitet hat, konnten doch wirkliche kammermusikalische

Höhepunkte nur die Gastspiele illustrier Instrumentalgruppen bringen. Das aus Mitgliedern der Berliner Philharmoniker gebildete „Drolc-Quartett“ bezauberte die Kammermusikfreunde ebenso wie Hans *Stadlmayr* mit dem Münchener Kammerorchester und das Orchestra d'archi di Milano, die sich besonders der Interpretation Vivaldis verschrieben hatten. Auch der bereits bekannte Schweizer Flötist Peter *Lukas-Graf* vermochte sich durch meisterhafte und brillante Konzerte — vom Kammerorchester Montevideo einfühlsam unterstützt — die Gunst der Musikfreunde zu erobern. Großes Interesse fand hierbei ein Flötenkonzert von Quantz, dem Lehrer Friedrichs des Großen. Nach Abschluß der Saison stellte sich uns noch das Philharmonische Orchester aus Chile unter der Leitung von Juan *Matteucci* vor. Das weitgesteckte und populäre Programm konnte jedoch nicht die evidenten Schwächen dieses Klangkörpers verdecken. Handwerkliche Mängel waren unüberhörbar, und der Dirigent ließ eine wirkliche Führung vermissen. *Dietrich Ortmann*

*landine*) noch die Überkomposition der Madrigale dieses Neutöners des 16. Jahrhunderts anbetrifft. Da Fritz *Reiner* einer plötzlichen Krankheit halber weder seinen ständigen Posten in Chicago ausüben noch seinen Verpflichtungen als Gastdirigent mit den New Yorker Philharmonikern nachkommen konnte, hat sich das Broadway-Publikum an einer Ehrung Aaron *Coplands* beteiligt, der plötzlich als Dirigent seiner eigenen Werke erschienen war. Copland hat sich viele Freunde für seine Musik erworben. Seine „Symphonische Ode“ und „El Salon Mexiko“ sind nun schon Standardwerke der amerikanischen Literatur. Man muß es ihm lassen: er kennt sein Publikum und ist ein raffinierter Handwerker, der, obwohl er es an Tiefe fehlen läßt, mit seinen Melodien und seiner Instrumentation anspricht.

Newell *Jenkins* hat sich durch seine sogenannten Clarion-Konzerte in den letzten drei Jahren in New York damit einen Namen geschaffen, daß er viele unbekannte oder vernachlässigte Werke alter Meister aufgeführt hat. Jenkins ist ein Wissenschaftler, der letzten Sommer in europäischen Bibliotheken verbrachte und dabei viel für Aufführungen geeignetes Material zutage förderte und dessen Forschungseifer wiederholt belohnt worden ist, wie jüngst durch ein Stipendium der Ford Foundation. Seine wissenschaftliche Arbeit ergänzt Newell Jenkins durch umfangreiche praktische Tätigkeit. Er dirigiert sein Clarion-Orchester und läßt es auch auf Schallplatten zu Gehör kommen. Sein diesjähriges New Yorker Eröffnungskonzert brachte neben einem Telemann-Konzert und einer Haydn-Sinfonie den Solisten Ralph *Kirkpatrick*, der in Bachs d-Moll-Konzert sein Bestes zeigte. Als Mozartspieler aber wirkte er über Gebühr romantisch, wahrscheinlich in dem unbewußten Bestreben, den Zuhörern zu zeigen, daß er als angehender Cembalist auch dem Hammerklavier das Letzte an Skaldynamik und Schattierungsmöglichkeiten abgewinnen kann. Der Gesamteindruck des Konzertes und der Auftakt der diesjährigen Clarion-Konzertserie war wie in den Vorjahren nicht nur ein musikalisches, sondern auch ein gesellschaftliches Ereignis.

*Hans Rosenwald*

*Amerika: Musik am Broadway* New York  
Daß Strauss' „Arabella“ ungewöhnliche Eigenschaften besitzt, die der amerikanische Musikliebhaber im allgemeinen nicht mit dem Namen Strauss in Beziehung bringt, wurde wieder mit der Aufführung der Oper in der Metropolitan Opera bewiesen. Die Rolf *Gerard* Produktion und Erich *Leinsdorfs* sinnvolles Dirigieren verhalfen ihr zu ungewöhnlichem Erfolg. Lisa *Della Casas* Arabella und George *Londons* Mandryka waren hervorragend, doch das Ensemble mit Anneliese *Rothenberger* (eine ausgezeichnete lyrische Stimme), und Barry *Morell* mit den Vertretern der anderen Partien (Gabor *Carelli*, ein feiner Elemer) war das Entscheidende. Das Werk, hier zum erstenmal vor fünf Jahren gehört, hat an Eindruckskraft gewonnen; seine Ensemble-Finesse ist Seltenheit im amerikanischen Opernleben. John Gutman lieferte die Übersetzung.

Gerard *Souzay* sang ein Programm, das sich zwischen Lully und Roussel bewegte und dabei Beethoven und Schubert nicht übersah. Für Strawinskys „Monumentum pro Gesualdo“ kann ich mich nicht begeistern, weder was Choreographie (Ba-



## MUSICA-UMSCHAU

## MUSIKALISCHER KALENDER

## März

Stärker denn je ist der Mensch im Frühjahr mit der Natur verbunden. Das Erwachen des neuen Lebens löst Gefühle und Hoffnungen, Erwartungen und Wünsche aus, die auch musikalisch zu allen Zeiten ihren Niederschlag gefunden haben. Naturgemäß im Volkslied, wo eine ursprüngliche Bindung von Wort und Musik gegeben ist, die einen bestimmten gedanklichen Gehalt erfüllt. Wir kennen zahlreiches Liedgut, das diesen Ideenkreis veranschaulicht. Der Monat März bringt die endgültige Befreiung vom Winter, und nicht zufällig vermag eine Weise aus dem 16. Jahrhundert davon zu singen, wie der Winter ausgetrieben wird. Anschaulich und plastisch, mit spekulativer Bindung an das Religiöse, heißt es im Lied: „So treiben wir den Winter aus, durch unsre Stadt zum Tor hinaus, mit sein Betrug und Listen, den rechten Antichristen.“ Man vermag darin den ersten Stollen einer Barform zu erkennen; denn der zweite lautet auch musikalisch gleichermaßen: „Wir stürzen ihn von Berg zu Tal, damit er sich zu Tode fall und uns nicht mehr betrüge durch seine späten Züge“. Dieser auf die zurückliegende Zeit gerichtete Gedankengang erfährt nun in einem Abgesang eine völlig neue thematische Wendung. War bisher vom Untergang der schweren Winterszeit die Rede, so keimt nun die Hoffnung auf künftige Freude auf: „Wir haben den Winter nun ausgetrieben, so bringen wir den Sommer hernieder, den Sommer und den Maien, die Blümlein mancherleien.“ These und Antithese werden hier mit einer Bildkraft ohnegleichen im Text und in der Musik gesetzt. Das Lied steht also im Schnittpunkt der Zeiten, an der Wende vom Winter zum Sommer. Noch andere Weisen lassen sich anführen, die eine ähnlich exponierte Stellung haben. So gehört noch ganz in den Bereich des Winters die schlichte, doch eindringliche Weise aus den „Musae Sioniae“ von Praetorius. Da heißt es: „Nach grüner Farb mein Herz verlangt in dieser trüben Zeit, der Weg ist mir verschneit.“ So sehr das Lied auch rückwärts gerichtet ist, es schimmert dennoch am Schluß Freude und Hoffnung auf die kommende Frühlingszeit auf: „All Freud und Lust wird jetzo feil, die uns der Sommer bringt, Gott geb dem Sommer Glück und Heil, der zieht nach Mittertag am Seil, daß er den Winter zwingt.“ Wie anders dagegen eine Weise aus Schwaben, die einfach und schlicht, doch zu-

kunfts froh beginnt: „Jetzt fängt das schöne Frühjahr an, und alles fängt zu blühen an auf grüner Heid und überall“. Am zwingendsten freilich bringt eine Weise aus Mähren die Zeit des neu erwachenden Lebens zum Ausdruck. Da heißt es: „Im März den der Bauer die Rößlein einspannt; er setzt seine Felder und Wiesen in Stand, er pflügt den Boden, er egget und sät und rührt seine Hände frühmorgens und spät.“ Klar und anschaulich ist hier das Bild des schaffenden Menschen gegeben, der, mit der Natur aufs engste verwachsen, neuen Pflichten und Aufgaben zuschreitet. Möchten wir aus der Eindringlichkeit dieser schlichten Worte wie aus der melodischen Linie etwas für unser eigenes Wirken entnehmen.

## IN MEMORIAM

## Hans Albrecht †

Mit dem Tode von *Hans Albrecht*, Professor an der Universität Kiel und zugleich Leiter des Schleswig-Holsteinischen Landesinstituts für Musikforschung Kiel, hat die Musikwissenschaft einen bedeutenden Gelehrten und hervorragenden Organisator verloren. Sein Lebensweg spiegelt vielleicht am deutlichsten, wie weit sein Einsatz für Forschung, Lehre und Betreuung des Musiklebens reichte. Hans Albrecht wurde 1902 in Magdeburg geboren, wuchs aber in Essen auf. Er studierte zunächst in Münster, dann vorwiegend in Berlin, wo er Schüler von Johannes Wolf, Hermann Abert und Curt Sachs war. Ihnen dankte er den geistigen Weitblick und die Akribie in der Forschung. Hans Albrecht wirkte dann in Essen und Wuppertal an verschiedenen Konservatorien. 1940 wurde er zum Professor des damaligen Staatlichen Instituts für Musikforschung in Berlin ernannt, dessen Leitung er später übernahm, nachdem er sich in Kiel habilitiert hatte. Er wurde damals in den Senat der Preussischen Akademie der Künste berufen. Nach dem zweiten Weltkrieg wirkte Hans Albrecht an der Universität Kiel. Vielfältig waren seine Aufgaben. Er betreute nicht nur das Landesinstitut für Musikforschung in Kiel, sondern war Herausgeber der Zeitschriften „Die Musikforschung“ und der „Acta Musicologica“. Als Leiter des Bach-Instituts in Göttingen hat er maßgebenden Einfluß auf die Neue Bach-Ausgabe genommen. Seine eigene Forschungsarbeit beschäftigte sich insonderheit mit Fragen der Aufführungspraxis italienischer Musik,

ferner mit Caspar Othmayr. Hier hat er Bleibendes geleistet. Hans Albrecht war ein Vertreter der Musikwissenschaft, der mit überlegener Sicherheit brennend aktuelle Probleme erkannte und sie zu lösen versuchte. Eine wahrhaft noble Gesinnung zeichnete ihn als Menschen aus, so daß seine Persönlichkeit stets eine besondere Wertschätzung erfuhr. Sein Tod am 20. Januar 1961 bedeutet daher nicht nur eine schmerzliche Lücke im Kreis der Forscher und Gelehrten, sondern es ist auch ein Mensch dahingegangen, der sich zutiefst mit dem Musikleben in seiner ganzen Breite verbunden fühlte und dem er wertvolle Impulse gab.

Günter Hauswald

### Christian Döbereiner †

Im Alter von nahezu 87 Jahren starb am 14. Januar *Christian Döbereiner*, seit Jahrzehnten einer der markantesten Vertreter der Pflege sogenannter „alter Musik“ auf originalen Instrumenten. Sproß einer alten Musikerfamilie, deren Vertreter generationenlang auf den Türmen oberfränkischer Städte geblasen, gefiedelt, dirigiert und unterrichtet hatten, war der am 2. April 1874 in Wunsiedel Geborene unmittelbare Verkörperung jenes alten, traditionsreichen süddeutschen Musikeistes, dem die Tonkunst und ihre Ausübung Lebenselement und Lebensinhalt bedeuten. Schon als Studierender der Münchener Akademie der Tonkunst hatte der Schüler Joseph Rheinbergers und Ludwig Thuilles nach einer möglichst umfassenden musikalischen Bildung getrachtet. Den musikalischen Brotberuf suchte er zunächst als Violoncellist. Nach kürzerer Tätigkeit in Karlsruhe und am Konservatorium in Athen trat er 1899 ins Münchener Hoforchester ein, dem er als Solocellist mehr als 40 Jahre die Treue hielt. Leidenschaftlicher aber noch als dem Violoncello gehörte Döbereiners Herz der Gambe, zu deren bedeutendsten Wiedererweckern er seit der Jahrhundertwende zählte. Er wurde eine Hauptstütze von Bodensteins „Vereinigung für alte Musik“ und später des Münchener Bachvereins, in dem er die Doppeltätigkeit des Solisten wie des Dirigenten entfaltete. Einen Höhepunkt seines Wirkens bildete das Münchener Bach-Fest 1925, dessen Gesamtleitung in Döbereiners Händen lag. Seine weitgespannte Literaturkenntnis machte ihn zum verdienstvollen Herausgeber, dem zahlreiche Neudrucke älterer Musik zu danken sind. Hand in Hand mit dieser Tätigkeit ging seine Beschäftigung mit Fragen der Aufführungspraxis und der Stilreinheit, über die er sich in mehreren Abhand-



Christian Döbereiner

Foto: Felicitas

lungen und Büchern klug und kenntnisreich geäußert hat. Selbst Männer wie Richard Strauss und Clemens Krauss hörten in diesem Bereiche gern auf seinen Rat. Ausübender Musiker, vor allem auf seinem Lieblingsinstrument, der Viola da Gamba, blieb Christian Döbereiner bis in seine letzten Lebensmonate hinein. Mit Vorliebe machte er in zahllosen Schulkonzerten die Jugend mit den Barockmeistern bekannt, und noch der 85jährige hat an seinem Geburtstagsabend das Konzertpodium in einer Frische betreten, die uns erwarten ließ, er werde selbst als Neunzigjähriger uns eine Gambensonate von Abel, Kühnel oder Marais hören lassen.

Wilhelm Zentner

### Richard Wicke †

Am 10. Januar verstarb der emeritierte Professor der Leipziger Hochschule für Musik *Richard Wicke*. Mit seinem Namen verbindet sich ein wesentliches Stück Geschichte der Musikpädagogik und -psychologie. Wickes Bedeutung liegt vornehmlich auf dem Gebiet der Unterrichtsmethodik und in seinen Forschungen zur naturwissenschaftlichen Grundlage musikalischer Phänomene, besonders in Fragen der Stimmung. Die methodisch-pädagogische Seite seines Wirkens, die für ihn stets





Richard Wicke

Foto: Böttcher

zugleich eine hohe ethische und soziale Aufgabe darstellte, erhielt seine entscheidenden Impulse in Leipzig, wo er 1907 sein erstes Lehramt antrat. Hier kam er in besonders enge Berührung mit der Arbeitsschulidee, die er für die musikalische Erziehung fruchtbar zu machen suchte. Als Direktor einer Versuchsschule und als Leiter der Abteilung Schulmusik im Leipziger Lehrerverein konnte er sich nachdrücklich dafür einsetzen. Seine Schrift „Musikalische Erziehung und Arbeitsschule“ legt von seinen umfassenden Zielen beredtes Zeugnis ab. Mit großer Tatkraft setzte sich Wicke nach dem ersten Weltkrieg in Wort und Schrift für alle Belange der Musikerziehung ein. Durch seine Zusammenarbeit mit dem preußischen Musikreferenten Leo Kestenberg büßte er 1931 seine Stellung als Oberregierungsrat und Musikreferent im Thüringer Ministerium für Volksbildung ein, wohin man ihn 1923 berufen hatte. Seine reichen praktischen und organisatorischen Erfahrungen, seine wertvollen theoretischen Gedankengänge und Forschungsarbeiten wurden so recht erst wieder nutzbar gemacht, nachdem er 1949 als Dozent für Musikerziehung und -psychologie an die Staatliche Hochschule für Musik in Leipzig be-

rufen wurde. 1953 zum Professor ernannt, lehrte er hier bis zu seiner Emeritierung 1956. Wer Richard Wicke kannte, weiß, daß zu den hohen fachlichen Qualitäten ebenso achtbare menschliche Züge kamen, die sich besonders in steter Hilfsbereitschaft, in starkem Gerechtigkeitssinn und in einer feinfühligem, warmherzigen Art im Umgang mit der Jugend und in Kollegenkreisen zeigten.

Martin Wehnert

### Bartók — Entdecker der Folklore Zu seinem 80. Geburtstag am 25. März

Fast sieht es so aus, als sei das Werk Béla Bartóks heute in den Hintergrund gerückt. Man nennt ihn einen „Klassiker der Moderne“, die Diskussion um seine Musik ist verstummt. Hier glaubt man, seine Bedeutung dadurch schmälern zu können, daß man die Folklore schlechthin für fragwürdig erklärt. Dort fühlt man sich aber immer noch schockiert ob harter und unangenehmer Klänge. Natürlich, das dritte Klavierkonzert und auch die „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“, ja „sogar“ das Orchesterkonzert und noch das Violinkonzert, schließlich einige der sechs Streichquartette und verschiedene Teile des „Mikrokosmos“ gehören zum Repertoire. Hingegen erregt „Der holzgeschnitzte Prinz“ oder „Der wunderbare Mandarin“ und wohl auch noch „Herzog Blaubarts Burg“ immer wieder die Gemüter.

Mag die Folklore für die neueste Musik unwichtig geworden sein, es bleibt ein vielleicht später noch weiter auszuschöpfendes und zu verarbeitendes Verdienst Bartóks, darauf hingewiesen zu haben, daß Volksmusik etwas anderes ist als das, was man gemeinhin dafür ausgegeben hatte und heute noch deklariert. Die wahre Folklore, die er entdeckte, ist Kunst und keine „Mache“ zu Unterhaltungszwecken oder für „Wunschkonzerte“. Und aus dieser wirklichen Folklore zu schöpfen, erwies sich für den Komponisten als ungewöhnlich fruchtbar. Der wahre Komponist indes zeigte sich gerade darin, wie er die Folklore nicht als quasi Ersatz für die berühmte Inspirationsquelle nahm, sondern als einen Ausgangspunkt. Nicht pure Übernahme, sondern eigenwertige Nachschöpfung dessen, was die Folklore musik-sprachlich an die Hand gegeben hatte, Neuschöpfung mit den hiermit zusätzlich gewonnenen stilistischen Mitteln: das war die zweite und entscheidende Leistung Bartóks, die sich bei fast allen seiner Werke in Gedankentiefe und Intensität, klanglicher Strahlkraft und rhythmischer Verve erweist.

Bartók sagte: „Volksmusik kann für die Musik eines Landes nur dann Inspirationsquell sein, wenn die Transplantation ihres Motivmaterials das Werk eines schöpferischen Ingeniums ist. Unter den Händen unfähiger Komponisten wird weder Volksmusik noch irgend sonst musikalisches Material jemals Bedeutung erlangen. Fehlt einem Komponisten jenes Talent, wird es ihm ebenso wenig nützen, seine Musik auf folkloristischen wie auf irgendwelchen anderen Motiven aufzubauen. Der Erfolg wird in jedem Fall gleich null sein.“ Wir sollten diese Erkenntnis beherzigen und uns Bartóks Musik von hier her neu erarbeiten und aneignen. Man wird viele, sehr eigene Werte entdecken können.

Wolf-Eberhard von Lewinski

### Alexander Glasunow

Vor 25 Jahren starb der russische Komponist

Die Bedeutung Alexander Glasunows, der am 22. März 1936 in Paris starb, liegt, aus heutiger Perspektive gesehen, vor allem in seiner weltmännischen Geistigkeit, seiner internationalen Verbindlichkeit in künstlerischer wie menschlicher Hinsicht. Diese Weite seines Denkens, Fühlens und Wollens verbindet seine Persönlichkeit mit der Liszts. Zeit seines Lebens war Glasunow, ein Mann von europäischer Kultur und großer Güte, nicht nur auf sein eigenes, ungemein vielseitiges Schaffen bedacht; gleich Rimski-Korssakow betätigte er sich als Freund und Förderer musikalischer Zeitgenossen. Daß er sich zusammen mit Rimski der nachgelassenen Skizzen zu Borodins „Fürst Igor“ annahm (die Ouvertüre soll er aus dem Gedächtnis niedergeschrieben haben), hat ihm überdies einen guten Platz in der Geschichte der russischen Nationaloper gesichert.

Der am 10. August 1865 in Petersburg geborene, in Boulogne bei Paris als Emigrant gestorbene Meister war Schüler Rimski-Korssakows. In seinen Erinnerungen spricht dieser von dem kleinen Sascha als einem „lieben Jungen mit wunderschönen Augen, bei dem Elementartheorie und Gehörbildung sich als überflüssig erwiesen, da er ein unfehlbares Gehör besaß“. In nur anderthalb Jahren wurde das Studium der Komposition erledigt. Mit 16 Jahren schrieb der Frühreife seine Erste Sinfonie, die durch Balakirew zur Uraufführung gelangte. Schon hier zeigte sich, daß Glasunow (trotz seines engen Verhältnisses zum „Mächtigen Häuflein“) in viel stärkerem Maße als andere an den Geist der deutschen Romantik und Spätromantik anknüpft. „Russisch“ im Sinne

greifbarer nationaler Intonationen wirkt eigentlich nur die „Siebente“ in F-Dur, die, 1902 entstanden, von pastoralen und feierlichen Stimmungen unter starker Verwendung russischer Folklore erfüllt ist. In Deutschland genießt seit jeher das a-Moll-Violinkonzert durch seine schöne, lyrisch gefärbte, phantasiereiche Melodik die Zuneigung der Geiger und des Publikums. Daß Glasunow auch ein Saxophonkonzert geschrieben, sei immerhin als Kuriosum erwähnt. Er, der in seiner Vaterstadt hohe Ämter bekleidete, war übrigens ein großer Verehrer Mozarts und Schuberts wie er denn als Musiker und Mensch dem Weimarer Kreise Liszts nahestand.

Ernst Krause

### BLICK IN DIE WELT

#### Lassus-Musikkreis in Venedig

Die Venezianer Andrea und Giovanni Gabrieli gelten als die Meister der Mehrchörigkeit, die lange Zeit in Vergessenheit geraten war. Um die Wiedererweckung des mehrchörigen Musizierens, um Forschung und Pflege des mehrchörigen Stils haben sich besonders verdient gemacht Bernward Beyerle und Paul Winter. Sie gründeten mit Prof. Valentin, München, und Prof. Dorfner, Salzburg, den Lassus-Musikkreis, dessen Stamm der Hausham-Miesbacher Chor war, in dem sich nach dem Kriege musikbegeisterte Laien aus allen Berufsschichten des Schliersee-Gebietes unter Führung von Bernward Beyerle zusammenfanden, darunter erfreulich viel Jugendliche. Manche Barockkirchen des süddeutschen Raumes wurden in den letzten Jahren Zeugen hingebungsvollen Singens und Musizierens.

Der mehrchörige Stil unterscheidet sich von dem üblichen polyphonen Stil durch die weit getrennte Aufstellung der Chöre, durch das Ineinander-Wirken und die verschiedenen Klangfarben der Chöre. Was im Notenbild, in den riesigen Partituren so schwierig erscheint, erklingt in der Ausführung volltönend, aber nicht massig-kompakt, ja, wirkt in der Aufführung leicht und exakt.

Das mehrchörige Musizieren ist so recht Ausdruck des weitgespannten venezianischen Wesens, Ausdruck des Humanismus und der Renaissance, in dem Musik und Architektur zur Einheit zusammenwirken. Es lag nahe, diese Einheit in dem Ursprungsland Oberitalien, an der Geburtsstätte der Mehrchörigkeit Venedig selbst aufzuführen. Die kulturell führende Stiftung Fondazione Giorgio Cini hatte den Lassus-Musikkreis zu Veranstaltungen nach Venedig eingeladen, um



ihre alten Meister hören zu können, die kein italienischer Chor zur Zeit aufführen kann. Die Gedächtnisfeier in Anwesenheit des Patriarchen von Venedig und der Spitzen der Behörden wurde durch eine Kranzniederlegung am Grabmal Giovanni Gabrielis in der Kirche San Stefano und durch Gedenkworte eingeleitet und war ganz den Werken Giovanni Gabrielis gewidmet—ergänzt durch das Magnificat seines Oheims Andrea Gabrieli. Die ausgezeichnete Wiedergabe durch Chor und Bläser war eine weihevoll Würdigung und ein beispielgebendes Geschenk der Bayern an die Venezianer, die zu Lassus' und Gabrielis Zeiten kulturell und besonders musikalisch vieles Gemeinsame verband. Das Festkonzert bildete den Abschluß des Internationalen Kulturkongresses „Europäischer und venezianischer Humanismus“. Eine ausgesprochen interessierte Zuhörerschaft, prominente Gäste und eine internationale Öffentlichkeit erlebten wohl erstmals die Mehrchörigkeit in einer vollendeten Interpretation. Im Mittelpunkt des Konzertes standen drei bekannte Werke: das dreichörige „Magnificat“ von Andrea Gabrieli und von Giovanni Gabrieli das achtstimmige „Jubilato Deo“ und seine 19stimmige Motette „Buccinate“ zu vier Chören mit Instrumenten. Einen ganz starken Eindruck vermittelte die Messe „Benedicam Dominum“ zu 12 Stimmen von Claudio Merulo, die in San Giorgio Maggiore gesungen wurde. Das Zusammenklingen der drei Chöre in diesem unübertrefflich schönen Klangraum unter den hohen Kuppeln der akustisch hierfür wie geschaffenen Kirche kann nur mit vollendet bezeichnet werden.

Interessant war auch die Raumerprobung der riesigen Kirche Santa Giustina in Padua. Hier schienen die Grenzen gegeben zu sein mit der über 30 m hohen Empore und den mehr als 60 m voneinander entfernt stehenden Chören in den beiden Seitenschiffen. Es wurde noch bewältigt, und die Zuhörer waren überrascht von dem guten Klang in dieser weithalligen Kirche.

Was vom Lassus-Musikkreis im stillen erarbeitet und aus kleinen Anfängen heraus von ihm geleistet wurde, ist eine kulturelle Tat Deutscher im Ausland geworden. Daneben weist die zunehmende aktive Anteilnahme besonders der Jugend auf eine neue Möglichkeit des Chorsingens und Musizierens hin. Moderne mehrchörige Werke von Ekkehart Pfannenstiel, Bernward Beyerle und Alfred von Beckerath sind ein Ansatz zu einem Stilwandel in Chorschöpfungen und Chorgesang.

Hans Hammer

## ZUR ZEITCHRONIK

### Bamberger Symphonie

In Bamberg wurde ein Dreißig-Minuten-Kulturfilm „Bamberger Symphonie“ uraufgeführt, der den Bamberger Symphonikern und der steingewordenen Musik der fränkischen Siebenhügelstadt gewidmet ist. Der Streifen wurde im Auftrage des Auswärtigen Amtes in Bonn von der Hamburger Feuilleton-Film-Gesellschaft hergestellt, deren Chef Dr. Lütje dabei als Produzent, Regisseur und Kameramann in Erscheinung trat. Der Film wird in zahlreichen Kopien (und in verschiedenen Sprachen synchronisiert) den deutschen Botschaften im Ausland zur Verfügung gestellt werden. In seinem Mittelpunkt stehen die Bamberger Symphoniker und ihr Chefdirigent Joseph Keilberth, der auch als bayerischer Generalmusikdirektor den „Bambergern“, mit denen er von Prag her verbunden ist, die Treue hält. Er stellt aus der Verschmelzung des Bildes (Bamberg erweist sich dabei als äußerst dankbares und fotogenes Modell) mit der Musik (klingende Proben aus Partituren von Händel, Mozart, Beethoven, E. T. A. Hoffmann, Brahms und Hindemith) und dem knappen, aber den Nerv freilegenden Wort (Manuskript: Dr. A. Sterzl) etwas Harmonisches, Rundes, Ganzes dar, eben die „Bamberger Symphonie“, den Blick in die Heimatstätte und in das Tagewerk eines Orchesters, das hier eine wahre Heimat und den Ausgangspunkt für eine weltweite Ausstrahlung gefunden hat.

August Schmitt

### Operette oder Spieloper?

Einen interessanten Blick hinter die Kulissen, in die Spielplanproblematik von heute ließ eine Auseinandersetzung tun, die durch eine Bemerkung des Frankfurter Intendanten Harry Buckwitz in einem Jahresüberblick ausgelöst wurde: „Die Operette hat sich mehr und mehr als entbehrlich erwiesen; zumindest vermissen sie bloß jene Kreise, die im Theater nichts suchen als unproblematische Unterhaltung.“ Darauf rief eine Tageszeitung zu Meinungsäußerungen im „Leserparlament“ auf, wobei sich zeigte, daß es immerhin noch viel gutgelaunte Theaterfreunde mit dem Sinn für erheiternden Unsinn und fröhliche Grazie gibt. Operetten sollten nicht von Opernregisseuren inszeniert und von Schauspielern „mit etwas Stimme“ und Opernsängern wiedergegeben werden, meinten einige. Ein Auslandserfahrener wunderte sich über die geringe Kenntnis von musikalischen Ereignissen draußen, davon, daß

„My fair Lady“ ein Welterfolg wurde, der „Vagabundenkönig“ deutschen Darstellern besser läge als Amerikanern und daß das „Karussell“ eine europäische Story behandelt. Auf das Musical und ähnliche Formen von Friml, Goetze, Strecker, Winkler und Youman glaubt ein anderer Schreiber empfehlend verweisen zu müssen, ohne zu wissen, daß dazu broadwayerfahrene Mitwirkende mit gesanglichen, tänzerischen, darstellerischen, ja artistischen Qualitäten erforderlich sind.

Wie fruchtbar eine solche Meinungsforschung und Kontaktnahme mit den Konsumenten, dem Parkett, sein kann, bestätigt die darauf publizierte Antwort der Intendanz, die ein paar Spalten lang den Vorhang zurücknahm und Ahnungslose informierte. Die fragwürdig gewordene Operette sei ein Kind der Jahrhundertwende mit ihren Frivolitäten, ihrem kleinbürgerlichen Humor und leutseligen Fürstlichkeiten. Ohne geniale Musik von Strauß, Millöcker wären sie ob ihrer Zeitgebundenheit und Simplität versunken und vergessen. Der heutige Intellekt findet keine Synthese mehr. Statt kostspieliger Rettungsversuche und Bemühungen phantasievoller Regisseure, Operetten üppig wie Revuen auszustopfen, gilt es die unsterbliche Spieloper zu pflegen, Bühnenschöpfungen von Lortzing, Nikolai über Offenbach und Puccinis „Gianni Schicchi“ zu Orff und Egk. Man verweist auf unbeschwerte Theaterabende im Münchener Gärtnerplatztheater. Das Schlußfazit: „Die Operette ist nicht mausetot, sondern nur scheintot. Ein moderner Musiker und Texter muß sie erwecken!“

Gottfried Schweizer

#### „Musikalischer Frühling“ in Salzburg

Die „Wiener Klassik“ ist das Thema des Salzburger „Musikalischen Frühlings“ 1961, der unter dem Patronat des Bürgermeisters der Stadt in der Zeit vom 19. Mai bis zum 4. Juni veranstaltet werden wird. Stehen auch die Komponisten der Wiener Klassik, also Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, im Mittelpunkt der Veranstaltungen, so hat man doch die Grenzen nicht allzu eng gezogen, sondern berücksichtigt darüber hinaus auch die Musik der Romantik oder Kompositionen der „Wegbereiter“ der Moderne wie Debussy, Ravel, Janáček. Daneben werden dann noch Werke alter Meister aufgeführt, und zwei Studiokonzerte bringen Kammermusik zeitgenössischer Komponisten. Die Ausführenden sind das Kammerorchester des „Musikalischen Frühlings“, geleitet von Wilhelm Stross, die Camerata academica unter Bernhard Paumgartner, dann verschiedene inter-

national bekannte Quartette wie z. B. das Loewenguth-Quartett, das Quartetto di Milano, das Smetana-Quartett, das Stross-Quartett und das Weller-Quartett, die Prager „Bläserprofessoren“ und eine Reihe namhafter Solisten. Wieder ergeht die Einladung an alle Kammermusikamateure, mit ihren Instrumenten nach Salzburg zu kommen, um dort gemeinsam zu musizieren. Wilhelm Stross hat zugesagt, sich persönlich für dieses Amateurmusizieren zu interessieren. Auskünfte erteilt die Direktion „Musikalischer Frühling in Salzburg“, Salzburg, Makartplatz 9.

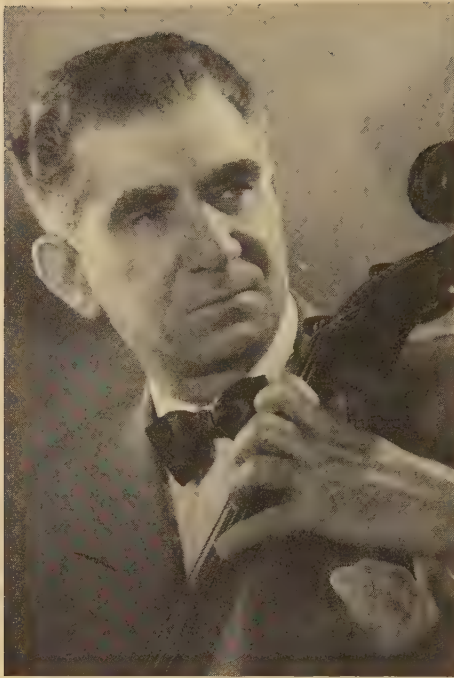
#### Pläne für die Deutsche Oper Berlin

Die Deutsche Oper Berlin wird am 24. September mit Mozarts „Don Giovanni“ in der Inszenierung Carl Eberts unter Ferenc Fricsay eröffnet. Es folgt dann die Uraufführung von Giselher Klebes Auftragsoper „Alkmene“ nach Kleists „Amphitryon“. Regie führt Gustav Rudolf Sellner, Dirigent ist Heinrich Hollreiser. Als nächste Premiere ist „Aida“ unter Karl Böhm mit Wieland Wagner als Regisseur vorgesehen. Später sollen dann „Lohengrin“ und vielleicht auch der gesamte „Ring“ folgen. Mary Wigman wird Glucks „Orpheus“ choreographisch vorbereiten; Tatjana Gsovsky wird einen Ballettabend mit Werken von Strawinsky, Henze und Boulez betreuen. „Carmen“ und „Othello“ sind für später vorgesehen. Gustav Rudolf Sellner wird der Intendant des neuen Hauses sein. Ferenc Fricsay wird als ständiger musikalischer Berater wirken. Er wird dem Hause zur Verfügung stehen, soweit es seine Gesundheit ihm erlaubt. Neben ihm werden am Institut Karl Böhm, Heinrich Hollreiser, Ernest Bour und Silvio Varviso wirken. r.

#### Musikfeste

Wiesbaden: Internationale Festspiele, 1.—22. Mai;  
Bordeaux: Internationale Festspiele, 5.—20. Mai;  
Florenz: Maggio Musicale, 6. Mai—30. Juni;  
Prag: Musikalischer Frühling, 12. Mai—4. Juni;  
Zürich: Festwochen, 20. Mai—10. Juli;  
Wien: Festwochen, 27. Mai—25. Juni;  
Stockholm: Festspiele, 4.—16. Juni;  
Helsinki: Festspiele, 6.—12. Juni;  
Straßburg: Festwochen, 14.—25. Juni;  
Holland: Festival, 15. Juni—15. Juli;  
Granada: Festspiele, 22. Juni—1. Juli;  
Aix-en-Provence: Festspiele, 9.—31. Juli;  
Dubrovnik: Festspiele 10. Juli—24. August;  
Bayreuth: Festspiele, 23. Juli—26. August;





Joachim Stutschewsky

Salzburg: Festspiele, 26. Juli—31. August;  
 Santander: Festspiele, 1.—31. August;  
 Athen: Festwochen, 1. August—10. September;  
 München: Festspiele, 13. August—9. September;  
 Luzern: Festwochen, 16. August—9. September;  
 Edinburg: Festspiele, 20. August—9. September;  
 Besançon: Festwochen, 7.—17. September;  
 Perugia: Festspiele, 9.—23. September;  
 Berlin: Festwochen, 24. September—10. Oktober;  
 Kassel: Musiktage, 5.—8. Oktober.

## PORTRÄTS

### Josef Suttner 80 Jahre

Ohne Zweifel gehörte Professor Josef Suttner zu den bedeutendsten Hornisten. Nicht nur sein überaus großer Fleiß ließ ihn dieses schwierige Instrument mit einer großartigen technischen Brillanz beherrschen, sondern auch eine besondere Begabung dafür war ihm eigen. Nur so ist es verständlich, daß Suttner eine Reihe von Ehrungen zuteil wurden. So ernannte ihn beispielsweise der Großherzog von Baden zum Kammervirtuosen. Suttner, der jahrzehntlang erster

Solohornist an der Staatsoper in München war und als Lehrer an der Akademie der Tonkunst wirkte, ist Träger der großen Medaille für Kunst und Wissenschaft. Seine Erfolge im internationalen Konzert- und Opernleben sind bedeutend. Als Lehrer genießt er einen besonderen Ruf, insbesondere durch seine Bereitschaft, die gesammelten persönlichen Erfahrungen weiterzugeben und somit die Voraussetzung für eine Reihe von bedeutenden Erfolgen bei jungen Nachwuchskünstlern zu schaffen. *Hans Boettner*

### Joachim Stutschewsky 70 Jahre

Joachim Stutschewsky war schon als Kind mit dem Violoncello vertraut und brachte es auf diesem Instrument zum Virtuosen und Kammermusiker von Rang. Beim Studium der Probleme der Spieltechnik verfiel er auf einen umstürzlerischen Gedanken, der zur Grundlage einer neuen Spielart wurde. Im Bestreben, beim Violoncellospiel allzuhäufigen Lagenwechsel und die vielen unerwünschten Glissandi zu vermeiden sowie den Aufsatz des Daumens seltener zu machen, erfand er, daß die Hand von Natur aus Streckungen der Finger erlaubt, die den Griffbereich einer Lage erweitern. Das Ergebnis dieser Erkenntnis und der sonstigen reichen Erfahrung Stutschewskys als Künstler und Pädagoge ist die großartige Schule „Das Violoncellospiel“.

Eigene Kompositionen und weitgehende Bearbeitungen für das Violoncello wirkten motorisch auf den Schöpfertrieb, und so schrieb Stutschewsky eine Reihe von Werken, vornehmlich Kammermusik und Lieder. In der musikschwangeren Atmosphäre Wiens, in einem Kreis um Schönberg, entstanden Klavierstücke und Cellokompositionen. Aber erst nach der Übersiedlung des Künstlers nach Tel-Aviv trat bei ihm die tonsetzerische Tätigkeit in den Vordergrund. Waren die Werke bis dahin fast ausschließlich von ostjüdischer Volksmusik inspiriert, so verlangte das Leben im modernen jüdischen Lande eine neue und zugleich persönliche Ausdrucksweise. Nicht nur die Tradition, sondern auch das Erlebnis der Gegenwart steht an der Wiege dieser Musik. Sie gedeiht unter dem Eindruck der israelischen Landschaft, in der Atmosphäre des Aufbaus. Auch der Rhythmus der hebräischen Sprache, der so ganz anders schlägt als der der europäischen Sprachen, wirkt sich auf den Stil des Komponisten aus, der einen bedeutenden Beitrag zur nationalen jüdischen Musik leistet. Für seine Kantate „Lieder der strahlenden Trauer“ und sein Concertino für

Klarinette und Streichorchester wurde Stutschewsky 1959 der Komponistenpreis des Tel-Aviver Künstlerklubs „Milo“ erteilt. Im gleichen Jahr wurde er mit einem weiteren Preis geehrt: dem nach dem Pionier der jüdischen Nationalmusik benannten Joel-Engel-Preis, für das hervorragende hebräische Buch „Jüdische Volksmusikanten (Klesmorim) und ihre Musik“, ein Ergebnis mühsamer Forschungsarbeit auf einem mit Unrecht vernachlässigten Gebiete. Diese Spielleute hatten eine eigene Tradition jüdischer Volksmusik entwickelt, die sie ohne Noten, in improvisatorischer, reich variiert Form vorbrachten und die nun einen unerschöpflichen Born für den schaffenden Künstler darstellt. Um dieses unermesslichen Kulturwertes willen hat Stutschewsky sein Buch über die „Klesmorim“ geschrieben, den oft Reichen, oft kümmerlich um das tägliche Brot Kämpfenden ein Denkmal gesetzt und zugleich wertvolle, bisher nicht aufgezeichnete Melodien und Gesänge gesammelt und so vor Vergessenheit bewahrt.

Joachim Stutschewsky wurde 1891 als Kind einer Klesmorimfamilie, in der der Beruf von Geschlecht zu Geschlecht vererbt worden war, in Romny (Ukraine) geboren, bezog das Leipziger Konservatorium, war von 1912 bis 1914 Mitglied des Jenaer Streichquartetts. Bei Ausbruch des ersten Weltkriegs zog er in die Schweiz, wo er als Künstler und Pädagoge tätig war, und 1924 übersiedelte er nach Wien. Dort war er Mitglied des Wiener Trios und des Wiener Streichquartetts, unterrichtete und bereiste von dort aus viele Länder. Seit 1938 lebt Stutschewsky in Israel, der Komposition und der Forschung der jüdischen Folklore ergeben. *Yehuda Cohen*

#### Paul Sacher

Bei der szenischen Aufführung der „Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen“ durch den Nordwestdeutschen Rundfunkverband Köln im Deutschen Fernsehen ward die Gestalt eines Mannes sichtbar, der als einer der berufensten Interpreten dieses Oratoriums gelten darf: *Paul Sacher*, der die musikalische Leitung bei der Musikaufnahme im Kölner Großen Sendesaal hatte, war schon der Dirigent der konzertanten Uraufführung des Werkes 1938 in Basel. Auch die erste szenische Aufführung, die zugleich die erste deutschsprachige war, ging unter seiner Stabführung 1942 über die Bretter des Zürcher Stadttheaters. Seitdem gehört das Oratorium zum „Repertoire“ des Schweizer Dirigenten. Er hob den Taktstock zur

ersten italienischen Inszenierung an der Mailänder Scala und dirigierte „Jeanne d'Arc au Bûcher“ schon einmal im Kölner Funkhaus.

Paul Sacher — Jahrgang 1906 — ist gebürtiger Schweizer. Und seine Geburtsstadt Basel blieb auch das Zentrum seines musikalischen Wirkens. Felix Weingartner und Professor Karl Nef waren seine Lehrmeister gewesen, als Sacher im Alter von 20 Jahren den kühnen Entschluß faßte, ein eigenes Orchester zu gründen. Im Januar 1927 stellte er sein junges Ensemble zum ersten Male dem Publikum seiner Heimatstadt vor, und seitdem sind die Konzerte des Basler Kammerorchesters aus dem musikalischen Leben der Schweizer Großstadt nicht mehr wegzudenken. Das Orchester hatte sich sofort eine bestimmte musikalische Linie gesetzt: alte und moderne Musik beherrschen die Programme, und daneben gilt die Arbeit der Wiederentdeckung vergessener Werke der Klassik. Die Musik des 19. Jahrhunderts sparte Sachers Kammerorchester bewußt aus. Schon die Werke des ersten Konzerts waren programmatisch: Ein Cembalokonzert von Händel und eines der Violinkonzerte von Bach — beide in Basel noch nie gespielt. Außerdem die Uraufführung einer Suite eines zeitgenössischen Komponisten und einer Motette von Mozart. Schon ein Jahr nach der Gründung des Orchesters bildete Sacher einen Kammerchor. Was Dirigent, Chor und Orchester seitdem vor allem für die moderne Musik geleistet haben, gehört schon der Musikgeschichte an. Deutsche Musikliebhaber können blaß vor Neid werden, wenn sie die Liste der Uraufführungen durchsehen, die während der Zeit des „Dritten Reiches“ im benachbarten Basel zu hören waren. Viele dieser Kompositionen waren Auftragsarbeiten für das Basler Kammerorchester, viele sind dem Dirigenten oder seinem Orchester persönlich gewidmet. Es ist unmöglich, auch nur die wichtigsten Uraufführungen hier aufzuzählen. Die Namen einiger Werke und Komponisten müssen für alle stehen: Béla Bartók hat die „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ Sacher und seinem Orchester zugeeignet, das „Divertimento für Streichorchester“ für das BKO geschrieben. Paul Hindemith komponierte die Sinfonie „Harmonie der Welt“ zum 25. Jubiläum des Orchesters, Richard Strauss schrieb seine „Metamorphosen“ und Igor Strawinsky sein „Concerto in d für Streichorchester“ für das Basler Ensemble. Paul Sachers Name aber ist in seiner Heimatstadt noch mit einer anderen Gründung verbunden, der „Schola Cantorum Basiliensis“ — einer



Musikschule für alte Musik mit einer eigenen Konzertgruppe, die auch in Deutschland gut bekannt ist, und, wie Paul Sacher lächelnd meint, als direkte Vorläuferin der „Cappella Colonien-sis“ des Westdeutschen Rundfunks gelten kann. Die beiden Orchester haben zum Teil auch dieselben Mitarbeiter. Wie Kölns „Cappella“ dient die Basler „Schola Cantorum“ der Wiederbelebung alter Musik auf alten Instrumenten. Neben seiner Arbeit in Basel dirigiert Paul Sacher auch in Zürich ein eigenes Kammermusikensemble: 1941 wurde er zum Leiter des „Collegium Musicum Zürich“ berufen.

Sein Haus auf dem Schönenberg bei Basel hat Paul Sacher auch zu einem privaten Mittelpunkt des kulturellen Lebens gemacht. 1951 verlieh ihm die Universität Basel die Würde eines Ehrendoktors, seit 1955 ist Paul Sacher Ehrenpräsident des Schweizerischen Tonkünstlerverbandes. Gastspielreisen führen ihn ständig in die Musikmetropolen Europas. Die Festspielbesucher von Luzern, Glyndebourne, Edinburgh, Aix-en-Provence und Wien kennen und schätzen ihn.

#### Lovro von Matačić

Die Chronik der Frankfurter Oper hat eine neue Seite aufgeschlagen. Mit dem kommenden Ausscheiden Georg Soltis aus seiner Funktion als Opernchef und Leiter der Museumskonzerte, da er in Übersee ein neues Wirkungsfeld beziehen wird, soll Lovro von Matačić seine Nachfolge antreten. Seine nun deklarierten Ziele für die auf fünf Jahre abgeschlossene Vertragszeit in der Mainstadt machten mit einer unbestechlichen, musikfanatischen Persönlichkeit von Verantwortungsbewußtsein bekannt. „Die Hetze der Gastspielraserei ist grober Unfug. Ich bin kein Wandervogel“. Das war eine vertrauenswürdige Versicherung, die er mit der Zusage verband, sieben Monate des Jahres das Zepter der Frankfurter Musikgeschichte fest in der Hand zu behalten. Bis dahin absolviert er Tournées nach Chicago, Palermo, Genua, Rom, Neapel, Wien. In Frankfurt liegen ihm die repertoirewichtigen Werke von Wagner, Verdi, Puccini und Strauss am Herzen. Sein musikalisches Glaubensbekenntnis gehört Gluck und Mozart. Wenig bekannte, wertvolle, der Wiederbelebung würdige Opern werden seine Aufführungsreihen zieren, nicht zuletzt das französische und slawische Repertoire. Im Falle italienischer Einstudierungen werden italienische Sänger mitwirken.

Seine Ideen sind Programm, verdienen Vorbild für andere zu werden, wenn Matačić in glühenden Ausführungen der zeitgenössischen Oper das Wort redet, den experimentell Schaffenden. „Am liebsten möchte ich überhaupt junge Leute, lauter Verrückte und Besessene als Kapellmeister und Regisseure um mich haben“. Wie sieht die Entwicklung, die Karriere dieses stattlichen Künstlers aus, dem der Charme der alten österreichischen Geistesaristokratie eigen ist?

Er wurde 1902 als Sohn eines Offiziers in Fiume geboren. Der Erziehung in der Wiener Hofkapelle verdankte er im Kreise der Wiener Sängerknaben die Hinwendung zu seiner Lebensbestimmung. Komposition studierte er bei Professor Herbst. Mit 16 Jahren erlebte er die Uraufführung seiner ersten Komposition unter Bernhard Paumgartner. In Fiume beginnt nach dem ersten Weltkrieg die Kapellmeisterlaufbahn: erstes Dirigieren in Laibach; Belgrad und Agram als nächste Etappen. 1936 wird er Chef der Staatsoper Belgrad, sodann Kapellmeister in Wien, Berlin und München. Vom 1. September 1961 an steht er an der Spitze des unter Georg Solti zu hohem Rang gediehenen Orchesters der Frankfurter Städtischen Bühnen und des Museumsorchesters. *Gottfried Schweizer*

#### Zu einem Bildnis Menuhins

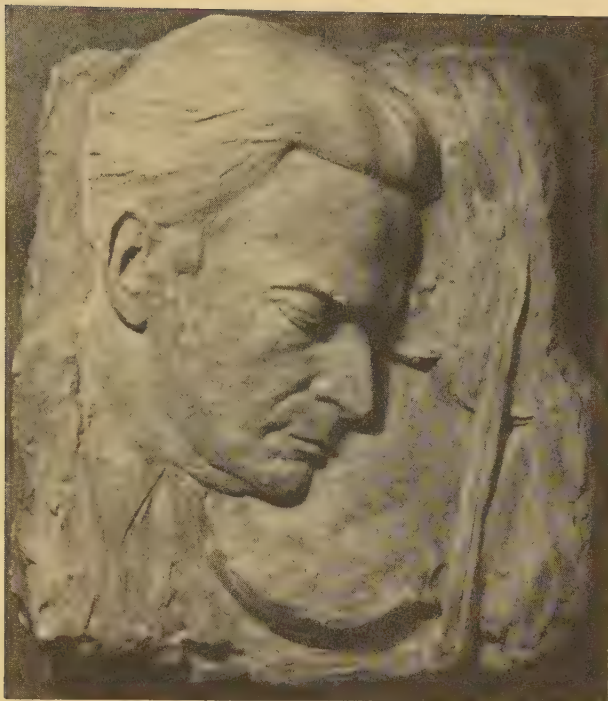
Der süddeutsche Bildhauer *Fidelis Bentele* hat ein eigenwilliges und bezauberndes Relief geschaffen. Es ist 1960 in Bern entstanden, als Menuhin mit dem Schweizerischen Staatsorchester ein Konzert gab, und hat seine uneingeschränkte Zustimmung gefunden. Das Relief wurde in Bronze gegossen und war kürzlich in einer Ausstellung in Köln zu sehen, die Arbeiten von Fidelis Bentele zeigte. Der Name dieses Bildhauers, der im Allgäu lebt, hat im In- und Ausland seit langem einen guten Klang. Seine Stärke ist das Porträt. Aber auch seine Gruppen, Figuren und religiösen Darstellungen in Stein, Ton oder Holz bekunden seine große und überzeugende Begabung. *Erna-Luise Bade*

#### WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

##### Mozart und die Orgel

Der Bamberger Mozartforscher Hanns *Dennerlein* hat sich in ausführlichen Untersuchungen mit den Orgelkompositionen W. A. Mozarts befaßt und auf Reisen zu den noch vorhandenen Mozart-Organen mit dem Organisten Johannes *Pröger* die vermuteten Orgelschöpfungen Mozarts auf Spielbarkeit und Klangwirkung hin untersucht.

Yehudi Menuhin  
Relief von Fidelis Bentele



Die Frucht dieser Bemühungen legte Dennerlein in Referaten vor (Salzburg 1958, Internationale Orgelwoche Nürnberg 1959). Das Ergebnis zeigte, daß eine überraschende Vielzahl Mozartscher Kompositionen als für die Orgel geschrieben anzusprechen ist.

Das Studio Nürnberg des Bayerischen Rundfunks, das sich die Pflege alter Orgelmusik und die klangliche Wiederbelebung wertvoller alter Orgeln besonders angelegen sein läßt, hat die Ergebnisse der Forschungsarbeit Dennerleins in Verbindung mit Tonbandaufnahmen der Mozart-Orgel Kirchheimbolanden zu einer Sendereihe „Mozart und die Orgel“ ausgewertet. Die Orgel von Kirchheimbolanden, die in ihrem Prospekt an die berühmte Barockorgel des norddeutschen Orgelbaumeisters Herbst in Lahm (zwischen Bamberg und Coburg) erinnert, ist ein sehr gut erhaltenes dreimanualiges Meisterwerk (1745) aus der Werkstätte der Orgelbauer Stumm (Rhaunen im Hunsrück), die auch die Amorbacher Abteiorgel schufen. Ihre 45 Register, 2566 Pfeifen und 25 Glocken entzückten schon den 21jährigen Mozart, als er (1778) von Mannheim aus mehrere Tage

bei seiner Gönnerin, der Prinzessin Caroline von Nassau-Weilberg, zu Besuch weilte und mit Aloysia Weber konzertierte.

Bei den Tonbandaufnahmen, für die ein Aufnahmewagen des Bayerischen Rundfunks mehrere Tage in Kirchheimbolanden, der verträumten ehemaligen Residenzstadt am Fuße des Donnersberges, weilte, erwies sich Johannes Pröger als ebenso sachkundiger Organist wie unermüdlicher Experimentator, der die klanglichen Möglichkeiten der prächtigen Mozart-Orgel ausschöpfte. In drei Sendungen waren Werke der Frühzeit, dann Kompositionen unter dem Leitwort „Neue Formen und Gehalte“ und schließlich „Fugen mit Introduktionen“ zu hören. Die wertvolle Sendereihe trug dazu bei, einem breiten Kreis von Kennern und Liebhabern den Mozartorgelstil zu erschließen und damit eine schon fast versunkene Orgelwelt wieder auferstehen zu lassen. *August Schmitt*

## ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

### Schulmusik in Gefahr

Die deutsche Musik der nächsten Generationen steht dadurch in äußerster Gefahr, daß dunkle





Studenten demonstrieren  
Foto: dpa

Kräfte unter geschickter Umgehung aller Fachgremien, wie etwa des Deutschen Philologenverbandes, der unverständigen Konferenz der Kultusminister einen neuen „Bildungsplan“ (1) unter die Hände geschoben haben, der die Schulmusik nicht nur wie bisher — auch schon kaum erträglich — in der letzten, der dreizehnten Klasse auf Wahlfreiheit zurückdrängt, sondern diese auch schon auf das 12. und 11. Schuljahr ausdehnt. Da zugleich für die verbleibenden fünf Jahrgänge der Oberschule der Musikunterricht den Volksschullehrern überantwortet werden soll, die hier schon rein zeitlich nur notdürftig das alte technische Fach „Singen“ traktieren können und für die höhere Kunstwerkbetrachtung entfallen, so wäre damit das Ende des von Kretzschmar und Kestenberg mühevoll ins Leben gerufenen Musikstudienrats endgültig besiegelt — eine wahre Schande für die deutsche Schule und eine klägliche Bankerotterklärung jeder höheren musischen Bildung, außerdem die denkbar kurzfristigste Verzichtleistung auf die deutsche Wettbewerbsfähigkeit mit den übrigen Musiknationen des Abendlandes. Man rede sich nicht darauf hinaus, es bliebe ja für die Gymnasiasten der Privatunterricht — dieser schläft erfahrungsgemäß meist sofort ein, wenn das Instrumentalspiel nicht von der Schule her angeregt wird und von hier aus im Klassen- und im Gesamtschulrahmen durch Spielgruppen seine Zielgebung erhält. Bedenkt

man, daß gleichzeitig statt des Geschichtsunterrichts die politisch beflissene „Gegenwartskunde“ allein das Feld behalten soll, so wird man bald vor einem Trojahügel der Bildungstradition von märchenhaftem Ausmaß stehen. Gewiß, der Geschichtsunterricht verdiente längst eine gründliche Entschlackung von Zahlenwust und antiken Spezialien; aber wenn jetzt als Kotau vor vermeintlich wissensscheuen Jugendlichen (die aber in Berlin schon protestierten) sowohl der Zusammenhang mit dem deutschen Kulturwerden wie mit jeder musikgeschichtlichen Tradition gekappt werden soll, so möchte man als Kulturbewußter mit Kindern und Enkeln lieber nach der Schweiz oder Österreich auswandern, als diese Schande und diese Verblödung durch die Inaktivität der von Amts wegen Berufenen zu ertragen. Die augenblicklichen Verbandsspitzen der Schulmusiker treten bislang leise, denn sie werden ja wohl bis zum Ende ihre Oberstudienratstitel noch behalten — nach ihnen die Sintflut . . . Aber wenn dem großen Kulturstrategen weiland des „Grenzboten“ Hermann Kretzschmar das Wort zugeschrieben wird: „Das Schicksal der deutschen Musik entscheidet sich in der Schule“, dann ist das eine unendlich wahre Erkenntnis — ohnehin mangelt der Nachwuchs bei den deutschen Kulturorchestern wie in der musikliebenden Lehrerschaft —, aber die „ständige Konferenz der Kultusminister“ schläft.

Hans Joachim Moser

### Aus der Arbeit der Jugend- und Volksmusikschulen

In der Musikischen Bildungsstätte Remscheid trafen die Leiter der Jugend- und Volksmusikschulen der Bundesrepublik, die im Verband der Jugend- und Volksmusikschulen e. V. zusammengeschlossen sind, zu ihrer diesjährigen Hauptarbeitstagung zusammen. Rund 90 Schulen, die nahezu alle in den letzten zehn Jahren gegründet wurden und heute schon mehr als 60 000 Schüler erfassen, erfüllen in entscheidendem Maße die Aufgaben der außerschulischen Musikerziehung. Neben allgemein musikerzieherisch-methodisch-didaktischen Fragen war es vor allem die Sorge, wie man der immer stärker werdenden Nachfrage nach geeigneten Lehrern gerecht werden kann, die zu ersten Beratungen führte. Denn leider ist nicht zu übersehen, daß die berufsausbildenden Institute — Hochschulen und Seminare — nach wie vor das Schwergewicht ihrer Arbeit auf die Heranbildung des künstlerischen Nachwuchses und die Ausbildung von Klavierlehrern legen, während die Jugend- und Volksmusikschulen dringend Lehrer für elementaren Gruppenunterricht, Rhythmische Erziehung, Blockflöte und Gitarre suchen. Die Zahl der Absolventen der letzten Jahre und der heute an diesen Instituten Studierenden macht aber nur einen verschwindend geringen Prozentsatz aller in der Ausbildung Stehenden aus.

Nachdem ein großer Teil der Schulen schon mehr als fünf Jahre besteht und die überwiegende Zahl ihrer Schüler die Grundausbildung durchlaufen hat, wird immer klarer die Notwendigkeit erkannt, den Oberbau der Schulen auszubauen und damit das Erbe der Konservatorien früherer Jahre zu übernehmen. Diese Entwicklung ist eine durchaus organische und war vorauszusehen, weil sich nur auf der Basis einer breitangelegten Elementarausbildung eine gesunde Begabungs- und Leistungspyramide entwickeln kann. Diese Schulen werden bemüht sein, die Aufmerksamkeit der dafür begabten Schüler auf die Orchesterinstrumente zu lenken, um dem drohenden Nachwuchsmangel unserer Kulturorchester entgegenzuwirken.

Mit großer Freude nahmen die Schulleiter davon Kenntnis, daß trotz mannigfacher Widerstände die Konstituierung der Jugend- und Volksmusikschulen im Bewußtsein von Ministerien, kommunalen Spitzenverbänden und gemeindlichen Kulturausschüssen erhebliche Fortschritte gemacht hat und auch wohl durchaus erwartet werden darf,

daß die Schulen bald in eine Reihe mit anderen Volksbildungsinstituten (Volkshochschule) gestellt werden. F.

### MISZELLEN

#### Musikalische Graphik

Wien darf auch heute noch den Ehrentitel einer Musikhauptstadt Europas für sich in Anspruch nehmen, und die Fülle erstklassiger musikalischer Darbietungen, die dort fast alltäglich stattfinden, fasziniert besonders den Fremden. Fasziniert so stark, daß dafür Dinge, die mehr im Verborgenen blühen, in die Gefahr des Übersehenwerdens geraten und man Sorge tragen muß, ihnen einige Hilfestellung zu gewähren, damit sie aus ihrer Verborgenheit auftauchen. Dies trifft vor allem für das „Institut für musikalische Graphik“ zu, das sich zwar bei Kennern einen beachtlichen Ruf erworben hat, dessen Wirken aber nach fast 40jährigem Bestehen doch einem weitaus größeren Kreis bekanntgemacht werden sollte. Die „Musikalische Graphik“ geht zurück auf die Forschungsarbeit von Hofrat Prof. Oskar Rainer, der in Wien als Studienrat wirkte und später Fachinspektor des Faches Kunsterziehung war. Schon 1913 machte er erste Versuche über die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Malerei, die bald planmäßig durchgeführt und in wissenschaftlichen Vorträgen weitergegeben wurden. Nach Erscheinen seines Buches „Musikalische Graphik“ (1925), interessierte man sich sogar im Ausland für Rainers Arbeit, der daraufhin eine Vortragsreihe durch die USA antreten konnte, sehr viel aber auch in Deutschland wirkte. 1926 wurden in Wien das Archiv und die Arbeitsgemeinschaft „Musikalische Graphik“ gegründet, deren Leitung 1940, nach dem Tode Rainers, Dr. H. Sündermann übernahm, der seither eine rege Vortragstätigkeit entfaltete, besonders intensiv aber in gemeinsam mit der Studienrätin B. Ernst veranstalteten Kursen in den Räumen des Instituts (Walfischgasse 12) wirkt.

Musikalische Graphik gehört eigentlich in das Gebiet der Kunsterziehung und sollte ursprünglich eine Methode sein, den Eindruck von Musik in Form und Farbe wiederzugeben. Es stellte sich jedoch heraus, daß durch diese Kombination verschiedener Sinne nicht nur die Aufnahmefähigkeit von Musik ungemein gesteigert werden konnte, sondern auch die Selbsttätigkeit des Menschen stark gefördert wurde; darüber hinaus erwies sich der systematisch betriebene graphische Nachvoll-



zug musikalischer Werke als äußerst wertvolles Mittel der Konzentration, Anregung und Aktivierung, wie auch der Lockerung und Lösung, ja der Befreiung von Hemmungen. Dadurch wurde bald die Bedeutung der musikalischen Graphik in allgemeiner pädagogischer Weise evident, und auch die Psychologen begannen sich für dieses Gebiet zu erwärmen, das heute mit Erfolg in die Psychotherapie eingeschaltet werden kann und für das sich neuerdings in starkem Maße die Musiktherapeuten interessieren.

Die Bemühungen der Musikalischen Graphik zielen nicht auf künstlerische Höchstleistungen ab, knüpfen vielmehr an die ursprüngliche Begabung an, was an vielen wundervollen Beispielen demonstriert wird, die Frau Ernst mit Schulkindern erarbeitet hat. Einzelne Musikstücke — oder auch nur Teile davon — werden vorgespielt, fast immer ohne Bekanntgabe des Titels, und unter der Hand der Inspirierten entstehen dabei ganze Gemälde, die man für Schöpfungen der abstrakten Kunst halten könnte und die sich durch verblüffende Pracht der Farben und Organik der Formen auszeichnen. Es ist ein Erlebnis ganz eigenen Reizes, die Vielzahl der Bilder im Archiv der „Musikalischen Graphik“ durchblättern zu dürfen.

In neuerer Zeit bemüht sich Dr. Sündermann über die pädagogisch-psychologischen Aufgaben seines Forschungsgebietes hinaus besonders um die Erforschung von Gesetzmäßigkeiten in der graphischen Deutung von Musik und hat in höchst interessanten Bild-Vorträgen bereits viele aufschlußreiche Hinweise gegeben, deren noch ausstehende ausführliche Publizierung eine wertvolle Bereicherung der Farbe-Ton-Forschung bringen dürfte.

Rudolf Haase

#### Ein neues Instrument

Seit der Neuentdeckung der Werke Bachs im Zuge der Bach-Renaissance des 19. Jahrhunderts ist die Frage der sogenannten Bach-Trompete ein umstrittenes Problem geblieben. Man wußte wohl, daß die Bach-Zeit andere Instrumente (ventillos) und andere Blastechiken (Clarinblasen) gehabt hat, aber man war sich nicht darüber einig, wie man mit instrumentalen Mitteln des klassisch-romantischen Orchesters die enormen Anforderungen in den Bläserpartien von Bachs Kantaten, Oratorien und Konzerten befriedigend erfüllen sollte. Zahlreiche Halb- und Hilfslösungen wurden versucht. Nun hat der Instrumenten-

bauer und Bläser Helmut Finke, Mitarbeiter an der Westfälischen Landeskirchenmusikschule zu Herford, nach dem bekannten Bild des Bach-Trompeters Gottfried Reiche, der als Stadtpfeifer jahrelang im Dienste des Thomaskantors stand, ein neues Instrument gebaut. Es besitzt zylindrische Rohre, eine kleine Stütze und ein Kesselmundstück, ist posthornhaft gewunden und erhielt auf Anregung des Berliner Bläasers und Instrumentenbauers Otto Steinkopf drei Grifflöcher, um einige Naturtöne sauberer spielen zu können. Diese Reiche-Trompete hat sich in einer überraschenden Weise bewährt. Mit ihrer Hilfe ist die alte Kunst des Clarinblasens wieder Entwicklungsmöglich geworden. Die Klangprobleme lösen sich höchst befriedigend, allerdings muß der Spieler seine Blastechik dieser Aufgabe anpassen. Mit der Cappella Coloniensis des WDR Köln wurden Bläserkonzerte Telemanns und die D-Dur Suite Bachs musiziert, auch im Weihnachtsoratorium Bachs kam dieses Instrument überzeugend zur Geltung.

W. E.

#### STIMME DES LESERS

John Mainwaring

In einem Aufsatz über Matthesons „Händel-Komplex“ (Musica, Heft 11, 1960), hat Elisabeth Bauermeister-Thoma einige Angaben über John Mainwaring, den ersten Händelbiographen, gemacht, die ich korrigieren bzw. ergänzen möchte. Mainwarings nicht selten falsch angegebene Lebensdaten sollten lauten: 1724—1807 (nicht 1735—1780). Er starb am 15. April 1807, nicht, wie neuerdings O. Thompson angegeben hat (International Cyclopaedia of Musicians, S. 1076), am 1. April 1807. Diese Auskunft verdanke ich Mr. F. P. White, Bibliothekar am St. John's College, Cambridge, der mir auch sonst bei meinen Nachforschungen dankenswerterweise geholfen hat. Da, wie Elisabeth Bauermeister-Thoma vermerkt, „nicht allzuviel“ über den ersten Händelbiographen bekannt zu sein scheint, dürfte es doch vielleicht angebracht sein, die zwar auch nicht allzu reichen Ergebnisse meiner durch den Aufsatz angeregten Nachforschungen kurz mitzuteilen.

Der im Jahre 1724 als Sohn von Gilbert Mainwaring in der Grafschaft Staffordshire (Drayton Manor) geborene John Mainwaring wurde am 5. Juni 1742 als Student vom St. John's College, Cambridge angenommen, erhielt 1745 den Grad eines Baccalaureus Artium, 1750 den Magistergrad um acht Jahre später den Grad eines Baccalaureus

Divinitatis; also den ersten theologischen Grad. Am 29. März 1748 wurde er zum „Fellow“ seines Colleges ernannt und im gleichen Jahr als Priester der anglikanischen Kirche durch den Bischof von Ely ordiniert. Im Juni des Jahres 1749 wurde er Pfarrer an der Ortschaft Church Stretton in der Grafschaft Shropshire und blieb dort in der gleichen Stellung bis zu seinem Tod im Jahre 1807. Am 22. August 1788 erhielt er den Stuhl eines Professors der Theologie an der Universität Cambridge („Lady Margaret Professor of Divinity“), und im gleichen Jahr verheiratet er sich mit der Pfarrerstochter Miss Wilding. Sie starb 1795 in Cambridge. Eine große Anzahl seiner als Professor gehaltenen Cambridger Predigten erschien im Druck. Außer der 1760 anonym erschienenen Händelbiographie hat er aber kein weiteres musikwissenschaftliches Werk erscheinen lassen.

Einige leider spärliche persönliche Angaben über den Professor Mainwaring befinden sich in den Memoiren seines Freundes Joseph Cradock (1742–1826). Im vierten Band von dessen *Literary Memoirs* (London 1828, S. 228–234) ist u. a. ein Brief von Mainwaring an Frau Cradock vom 9. Juni 1795 abgedruckt, in dem Mainwaring sich für die Gastfreundschaft seiner Freunde bedankt, die er bei der Durchreise nach Cambridge genossen hat. Cradock gibt übrigens zum akademischen Ruhm seines Freundes an, daß die Studenten bei dessen Vorlesungen niemals getrampelt hätten („he was never scraped“).

Es ist oft angenommen worden, in letzter Zeit durch den Händelforscher Otto Erich Deutsch, daß Mainwaring bei seiner Händelbiographie aus drei Quellen schöpfte:

1. den biographischen Teil verdankte er Händels Schüler und Nachfolger John Christopher Smith,
2. den Werkkatalog lieferte James Harris,
3. den kritischen Teil (ab Seite 165 der englischen Ausgabe) schrieb für ihn ein Freund von John Christopher Smith, nämlich Robert Price. Einen Nachweis hierfür bringt Benjamin Stillingfleet in seinen 1811 erschienenen „*Literary Life and Works*“ (Bd. 2, S. 172). Mainwaring selbst spricht aber auch (S. 164 der englischen Ausgabe) von einem „Gentleman who is a perfect master of the subject“ als Quelle seiner kritischen Ausführungen, ohne Price ausdrücklich zu nennen. Die Hinweise über den Anteil von Harris und Price an Mainwarings Werk bei O. E. Deutsch befinden

sich auf S. 432 und S. 529 seiner 1955 bei Adam & Charles Black in London erschienenen Händel-Biographie.

Stanley Godman

## UNSERE GLOSSE

### Das Spielkasino

Eine wahrhaft makabre Meldung bedarf eines Kommentares: der Palazzo Vendramin Calergi, in dem Richard Wagner seine letzten Lebenstage verbrachte und in den Mittagsstunden des 13. Februar 1883 starb, ist zum Wintersitz des Spielkasinos der Lagunenstadt ernannt worden. Jeder Besucher Venedigs weiß, daß die Inselstadt so manche Sorgen um die Erhaltung ihres zaubervollen historischen Bildes hat. Aber ein Raum-mangel besteht in der Stadt der hundert Palazzi gewiß nicht. Und für das Spielkasino hätte sich zweifellos auch ein anderes Gebäude finden lassen, als gerade dieses keineswegs bequem gelegene am Canale Grande.

Schon wer in den letzten Jahren dem Sterbehaus Wagners in Venedig auf der Spur war, konnte sein Wunder erleben. Es bedurfte allerlei persönlicher Vermittlung, um in das Haus des italienischen Rundfunks, der sich seit geraumer Zeit im Palazzo Vendramin bequem einrichtete, eingelassen zu werden. Das ist zu verstehen, wenn sich beim Nachforschen nach dem eigentlichen Sterbeort des Meisters ergibt, daß gerade in dem betreffenden Zimmer ein wichtiger Abteilungsleiter seinen dienstlichen Obliegenheiten nachgeht. Immerhin durften wir inmitten von Büromöbeln, Schreibmaschinen und sonstigen Attributen emsiger Tagesarbeit die Fensterdecke besichtigen, wo Wagner verschied . . . Nur eine Büste des großen deutschen Meisters zierte sonst noch das Zimmer. Alles andere bemüht sich um holdes Vergessen. So ist das, wenn man als ein Genie nicht daheim stirbt.

Aber, was sagen wir: Radio Italiana hat das Feld geräumt. Bestimmt nicht wegen Richard Wagner; bestimmt auch nicht wegen der spärlichen Zahl von Deutschen, die im Laufe der Zeit hierherkamen. Nun, am nötigen Zulauf wird es in Zukunft im Palazzo Vendramin nicht fehlen. Man denke: ein Spielkasino am Canale Grande, an dem Ort, wo der Komponist des „Tristan“ sein Lebensglück verspielte . . . Wer über entsprechende Phantasie verfügt, kann sich hier ganz neue Chancen für die Fremdenindustrie ausmalen.

Wir meinen, daß es dazu nicht kommen darf. Daß auch das italienische Volk gegenüber Wagner und



seiner Stellung in der Weltkultur eine große Verpflichtung hat. Undenkbar, daß, wenn Rossini, Verdi oder selbst Puccini in Deutschland gestorben wären, bei uns eine solche Entweihung ihres Andenkens möglich wäre. Wieland und Wolfgang Wagner, die mit dem Werk des Meisters so innig verbundenen Enkel, müssen hier ihre Stimme erheben. Will man an solch zweifelhafter Stätte, dem Stelldichein jener, denen Wagner nicht mal ein Spielchen wert ist, den 80. Todestag „feierlich“ begehen? Wer sich ein menschliches und künstlerisches Gewissen vor den Großen des Geistes der Welt bewahrt hat, kann sich mit der venezianischen Kulturschande nicht abfinden. E. K.

## HISTORISCHE STREIFLICHTER

Abseits vom Lärm des Tages

Nicht lange vor dem Hinscheiden vermerkte Theophil Forchhammer im sechsten Band seiner Orgel-Vorspielsammlungen:

*„Diese Vorspiele (Bd. I—VI) sind größtenteils Gelegenheitskompositionen, vielfach am Sonntagmorgen verfaßt und dann gleich, soweit es mir paßte, im Gottesdienst gespielt. Sie erheben daher keinen Anspruch darauf, außerordentlich wertvoll zu sein, Ausnahmen natürlich abgerechnet. (Mitgeteilt in der vergriffenen Bibliographie. Vgl. Moser und MGG.)*

Von 1886 bis 1918 zeichnete der Komponist rund 1800 Choralvorspiele auf, die nur zum Teil gedruckt worden sind. Er war schon 1881 mit einer kontrapunktisch geschickten, sonst aber blassen Choralbearbeitung am Ritter-Album beteiligt gewesen und hatte im gleichen Jahre anlässlich der Tonkünstlerversammlung in Magdeburg sein wertvolles Orgelkonzert in B vorgetragen, das den ungeteilten Beifall von Franz Liszt und August Gottfried Ritter fand. Was seit 1886 in aller Stille für die Domgottesdienste in Magdeburg entstand, ist nicht nach außen gerichtet. Der verstorbene Gernroder Direktor Max Falke, ein Schüler Forchhammers, hat mir einmal erzählt, daß er und sein Kamerad Emanuel Forchhammer, Sohn des Künstlers, (ein tüchtiger Magdeburger Altphilologe und Nobile dilettante in der Musik, gest. 1934), als Primaner in der Nacht geweckt worden seien, um sich für diesen oder jenen soeben entstandenen Orgelchoral zu entscheiden. Hier zeigt sich, wie sehr Forchhammer daran gelegen war, der Gemeinde etwas zu geben. Daß er es als Improvisator verstanden hat, ist von dem allzufrüh abgerufenen Riemann-Schüler, dem bedeutenden Musikgelehr-

ten Bernhard Engelke, oft beteuert worden. Es geht auch aus den fachkundig geführten Akten der Domgemeinde hervor. Bei der Zahl 1800 denkt der Außenstehende unwillkürlich an Routine. Davon kann jedoch keine Rede sein, obwohl manche Bearbeitungen nicht mehr interessieren.

Theophil Forchhammer studierte bei Immanuel Faißt in Stuttgart. Nur ein Jahr, für länger reichte das Geld nicht. Doch der Stuttgarter Meister, der auf ganz Süddeutschland Einfluß gewonnen hat und Schüler aus dem In- und Ausland anzog — so eben auch den in der Schweiz als Sohn eines aus Schleswig-Holstein stammenden Pastors und einer Aargauerin geborenen Theophil —, entließ seinen Zögling mit den besten Zeugnissen und empfahl ihn für ein Amt in der Schweiz. Bachs F-Dur-Tokkata gehörte zu den erklärten Lieblingsstücken des virtuos begabten und im Stile der Klassiker eifrig komponierenden Jünglings. In den wichtigen Wismarer und Quedlinburger Jahren hat sich Forchhammer als Bach- und Liszt-Interpret einen Namen gemacht, so daß erwogen wurde, ihn als Thomasorganist nach Leipzig zu ziehen. Aus gründlicher Kenntnis der Werke Bachs, Liszts und Wagners gelangte er zu einem Personalstil, von dem der junge Max Reger Kenntnis genommen haben muß. Die Verbindung war an sich schon durch den grundgescheiten Kritiker und Musiker Robert Frenzel (1850—1928) gegeben, dem Reger unter anderem die Introduction und Passacaglia in f-Moll aus den „Monologen“ gewidmet hat.

Als ich vor längerer Zeit Hans Joachim Moser meine Forchhammer-Schätze zeigte, teilte er meine Freude spontan, und er sah wieder beispielhaft bewiesen, daß es im kirchenmusikalisch so „verrufenen“ neunzehnten Jahrhundert wirklich Bachgetreue Männer gegeben hat. Das bestätigte auch der unvergessene Fritz Heitmann, als er die Biographie gelesen hatte. Vielleicht hat Moser im Laufe der Zeit zu heftig die Trommel für Meister Theophil gerührt, aber schließlich wollte er doch demonstrieren, daß solch unerschrockene Kämpfer und Wegbereiter wie Forchhammer sich nicht nur von sogenannten Restaurationsgefühlen berieselt wußten.

Forchhammer hat nicht nur die gesamte Kirchenmusikerschaft der von ihm geleiteten sächsischen Provinzialkurse für Johann Sebastian Bach begeistert, sein Einfluß reichte viel weiter. Daß er mit Hingebung komponierte und sich in seinen Interessen nicht ausschließlich auf die Musica sacra beschränkte, sondern in vielem, was er trieb,

avantgardistisch über den Musikanten-Zaun hinausblückte, darf nicht unerwähnt bleiben. Darin war er seinen hervorragenden Amtsvorgängern am Magdeburger Dom, August Mühling und A. G. Ritter, verwandt, aber nicht nur darin. Er, der jede Wegschnecke behutsam aufhob und ins schützende Dickicht legte, wäre wahrhaftig ein Künstler nach dem Herzen Albert Schweitzers gewesen.

Peter Schmidt

## VOM MUSIKALIENMARKT

### Geistliche Chormusik

Der Verband evangelischer Kirchenchöre hat in die Reihe seiner Veröffentlichungen ein im Auftrag des Schweizerischen Kirchengesangbuches von Hans Holliger herausgegebenes „Motettenbuch“ und ein „Neues Choralbuch“ für drei- und vierstimmigen Chor von Ernst Pepping (beide im Bärenreiter-Verlag) aufgenommen. Beide Sammlungen sind für den liturgischen Gebrauch bestimmt.

Holligers „Motettenbuch“ hat dem Kantor die Übersicht noch durch Anordnung des Stoffes nach den Zeiten und Gedanken des Kirchenjahres erleichtert. Aus der Erfahrung heraus, daß der Weg zur zeitgenössischen Tonsprache von dem singenden Laien leichter von den Altmeistern der Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts gefunden wird, hat man die Zeit der Klassik und Romantik fortgelassen, gleichsam aus dem geschichtlichen Raum ausgespart. Die kirchenmusikalische Praxis bestätigt somit die Affinität der Gegenwart mit der alten Polyphonie, zu der die heutige Musikentwicklung schon lange die Brücke geschlagen hat. Diese bewußte Absage an das 19. Jahrhundert auch in der Sparte der Kirchenmusik läßt die weitgreifenden Wandlungen erkennen, die sich im geistigen und religiösen Leben der Gegenwart vollziehen. Unter den heutigen Komponisten finden sich die Namen von Adolf Brunner, Willy Burkhard, Theodor Diener, Hugo Distler, Johannes Driessler, Emil Heer, Walter Kraft, René Matthes, Hans Friedrich Micheelsen, Ernst Pepping, Hans Studer, und neben den großen Namen der alten Motettenkunst hat man auch weniger geläufige Meister wieder in Erinnerung gebracht. In den Schwierigkeitsgraden hat man offensichtlich auch auf die kleineren Kirchenchöre Rücksicht genommen, um auch diesen ein gediegenes Repertoire im Kreislauf des Kirchenjahres zu sichern. Die Übertragung der alten Werke erfolgte in die heute gebräuchliche und verständliche Schreib-

weise. Man hat den Eindruck, daß diese Sammlung aus sehr klaren Vorstellungen über ihre Absicht und ihren Zweck entstanden ist.

Ernst Peppings „Neues Choralbuch“ zeigt die gleiche musikalische Mentalität. Pepping steht ja innerhalb der evangelischen Kirchenmusik mit an führender Stelle bei der Suche nach einer überzeitlichen Gesangsform der christlichen Kirche, die nicht allein fromme Stimmung erzeugen will. Daß hierbei vielleicht unbewußt Vorstellungen einer neuen Gregorianik mitgewirkt haben, spürt man verschiedentlich an der im ungraden Rhythmus geführten Deklamation der kontrapunktischen Stimmen, die offensichtlich den Eindruck des vertikalen Schwebens erstreben möchte. Den *cantus firmus* der Choralmelodie führt Pepping öfters abwechselnd in andere Stimmen, die eine gewisse Farbigkeit in der polyphonen Stimmführung hervorruft. Beinahe möchte man hierbei an eine Art Klangfarbenmelodik denken, die in der heutigen Musik eine so große Rolle spielt. Über verschiedene Choräle hat Pepping mehrere Satzvarianten geschrieben, so daß dieses neue Choralbuch sehr reiche Abwechslungsmöglichkeiten je nach der Singfreude und Singelust des Kirchenchores bietet. Und auch auf den leidigen Mangel an Männerstimmen hat Pepping Rücksicht genommen mit seinen dreistimmigen Sätzen, die nur eine Männerstimme aufweisen. Diese Vielseitigkeit wird dem neuen Choralbuch von Pepping sicherlich viele Freunde unter den evangelischen Kirchenmusikern bringen.

Joachim Herrmann

### Dänische Klaviermusik

Von Johann Lorentz dem Jüngeren, der 1610 in Flensburg geboren wurde und 1689 beim Brand der Oper in Schloß Amalienburg ums Leben kam, war bis vor kurzem außer biographischen Daten nur bekannt, daß er sich zu Lebzeiten eines außerordentlichen Ruhmes als Organist erfreuen konnte. In jüngster Zeit fanden sich jedoch verschiedene Tabulaturbücher mit Lorentzschen Kompositionen und Intavolaturen, von denen Bo Lundgren eine Auswahl mit größter wissenschaftlicher Akribie herausgegeben hat (Verlag Knut Wickells, Lund). Dadurch haben wir auch Kunde von Johann Lorentz als Komponisten. Was sich hier an originalen, doublierten und intavolierten Tanzsätzen, Präludien und ähnlichen kleinen Stücken darbietet, läßt nach Erfindung und Verarbeitung kaum auf ein großes schöpferisches Genie



schließen. So wird man dieser Publikation vorwiegend wissenschaftlich-historischen Wert zuerkennen müssen.

Willi Wöhler

#### Ein deutsch-schwedischer Klassiker

Joseph Martin Kraus, in Miltenberg 1756 geboren, gehört zu dem Kreis namhafter ausländischer Künstler, die Gustav III. von Schweden an seinen Hof zog und die Stockholm in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer glänzenden Kunst- und Musikstadt machten. Kraus war Opern- und Hofkapellmeister, Schöpfer von vier schwedischen Opern, die in der Nachfolge Glucks stehen, und von Orchester- und Kammermusik, die zwischen dem Mannheimer Sturm und Drang und der Wiener Klassik beheimatet ist. Richard Engländer gab soeben seine Sinfonie in c-Moll im Neudruck heraus: *Monumenta svevicae* 2., Almqvist und Wiksell, Stockholm 1960. Sie entstand in Wien 1783 während eines mehrjährigen Studienaufenthaltes, der Kraus in engen Kontakt mit Gluck und Haydn brachte. Trotz mancher Anklänge an seine Vorbilder ist es ein durchaus originelles und äußerst anmutiges Werk in nur drei Sätzen. Das etwas dürrtige Menuett der Skizze in cis-Moll ist von Kraus auf Haydns Anraten gestrichen. Die sechsstimmige Streichergruppe trägt die musikalische Aktion, die Bläser, obwohl mit je zwei Oboen und Fagotten und vier Hörnern stark besetzt, haben nur illustrative Aufgaben. Die Neuausgabe wird weitere Aufführungen des aparten Werkes anregen, das auch Laienorchestern erreichbar ist.

Fritz Bose

#### Polnische Musica Nova

Der Polnische Musikverlag Warschau hat zwei Stücke des 31jährigen, in Lemberg geborenen Boguslaw Schäffer herausgebracht. Bei der 1959 in Polen aufgeführten „*Monosonata für Streicher*“ handelt es sich um ein klanglich außerordentlich reizvolles avantgardistisches Werk für 24 solistisch wirkende Streicher. Die undogmatisch zwölftönige Komposition bringt in spannungsvollem Wechsel liegende Tongruppen und melodisch bewegte Passagen in einer rhythmisch nicht überkomplizierten Faktur. Zu dem Nebeneinander von Klangflächen und Klangpunkten fügt sich ein Variieren der Dichte und der Farbigkeit in einer sinnreichen Entsprechung. Die unleugbaren emotionalen Kräfte mögen eine stilistisch noch nicht ganz einheitliche Diktion bedingen, sie machen andererseits aber die Klang-Komposition zu einem mehr als nur ästhetischen Vorgang. Es müßte die Diri-

genten reizen, sich mit dieser Partitur praktisch auseinanderzusetzen, deren Eindruck bestimmt nachhaltig sein dürfte. Der Schlußklang entsteht aus Einzel-Einsätzen zu einer Klangfläche im pianissimo, bei der die zwölf Töne — den 24 Instrumenten entsprechend — in verdoppelter Form komplett erscheinen.

Die „*Musik für Klavier*“ ist wesentlich moderner; sie verwendet verschiedene Erfahrungen der seriellen Musik, einschließlich der stellenweise graphischen Notation und der Aleatorik. Eine analytische Vorbereitung von seiten des Interpreten ist hier in hohem Maße erforderlich. Schäffer vermerkte in seinem Vorwort, daß er gute Erfahrungen mit jungen polnischen Pianisten machte, die Teile dieser Komposition spielten. Man erkennt die Entwicklung der Ausdrucksformen, die sich Schäffer in den Jahren 1949 bis 1960 erarbeitete und erfand. Während das erste Stück, anlässlich des 200. Todestages Bachs über b-a-c-h geschrieben, relativ konservativ ist, stoßen spätere Teile in die Probleme der neuesten Vorstellungen vor, mit denen sich die wirkliche Avantgarde der ganzen Welt heute befaßt. Es ist überraschend und bemerkenswert, daß hier polnische Musiker, offenkundig mit einer ursprünglichen musikalischen Begabung, aus ihrer beachtenswerten Perspektive heraus die Fragen der neuesten Musik mitzubeantworten trachten. Man muß dem polnischen Musikverein außerordentlich dankbar sein, daß er die so komplizierten Notationen in einer erstaunlich klaren und übersichtlichen Weise realisierte.

Das Stück Schäffers lebt von der Vielzahl der Darstellungen, wie sie in der neuesten Musik möglich sind. Die Strenge und Einfallsfülle des Stückes — das einen umfangreichen Zyklus darstellt — wird wahrscheinlich der zunächst verwirrenden Vielfalt der Erscheinungsformen eine unmittelbare Wirkungschance ermöglichen. Man kann mit gutem Grund erwarten und hoffen, daß sich die Anhänger der avantgardistischen Musik auch in unserem Lande dieser anregenden Werke Schäffers annehmen. Schade ist nur, daß die deutsche Übersetzung der Kommentare unzureichend, ja schlecht ist.

Wolf-Eberhard von Lewinski

#### Orgelwerke von Ernst Karl Rößler

Drei Kompositionen von Ernst Karl Rößler sind anzuzeigen: eine „*Introductio für Orgel*“, erstes Stück eines Zyklus, der die Hauptstationen des Kirchenjahres durchläuft und von dem die Passionsmusik schon vor mehreren Jahren erschienen

ist, und die Nummern 1 und 8 des „*Jamunder Cantional für Singstimme und Orgel*“. Werden einmal beide Zyklen vollständig vorliegen, so wird man auch die Spannweite von Rößlers Ausagemöglichkeiten völlig beurteilen können; das Prinzipielle jedoch zeigt sich schon in diesen wenigen, relativ knappen Stücken, zeigt sich sogar in jedem einzelnen Teil davon. Mag man beim ersten Begegnen an Musik des 13. und 14., auch des 17. Jahrhunderts, aber auch an Schönberg denken, so wird man bald sehen, daß solche Reminiszenzen am Eigentlichen vorbeigehen. Denn Rößlers Musik ist nicht an Stilen oder Mustern, historischen oder gegenwärtigen, orientiert. Ihr ausgesprochen Eigenständiges gründet in einer Besinnung auf ursprüngliche Ton-, Intervall- und Klangbeziehungen. Diese Beziehungen schließen alles Zufällige, Willkürliche, Akzessorische aus: die zugrunde liegenden Skalen, die Beziehungen der Töne untereinander und zum Zentralton der jeweiligen Skala, die daraus folgernden Intervall- und Akkordwerte, nicht zuletzt der durch Registerangaben differenzierte, grundsätzlich aber „raumlinienstarke“ Klang — alles ist von gleicher Wichtigkeit, alles wird formbildend. So ist etwa die so sinnfällige Gliederung der „*Introductio*“ — zweimal münden rezitativisch-schwebende Partien in einen wichtigen Ostinatosatz — vor allem Folge des Ausschöpfens der zugrunde liegenden Skalen mittels einer Figur, die fortlaufend umgebildet wird. Der eindringende Spieler und der aufgeschlossene Hörer werden derartige Beziehungen, ohne sich darüber Rechenschaft geben zu müssen, selbst spüren, und sie werden dabei einer ganz eigenen Verbindung von Kraft und Stille innewerden. Ungemäße Klangmittel (etwa gar das Klavier als „Behelf“) und ungemäßes Spiel (etwa äußerliche Virtuosität) freilich können diese Musik nicht nur entstellen, sondern ihr Wesen gänzlich verdecken. Man denke an Schumanns schönes Wort, es gäbe „kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im Spiel alsogleich Rache nähme, als die Orgel“. Rößlers Musik ist diesem anspruchsvollsten Instrument völlig verhaftet; dies bezeichnet ihren Charakter und ihren Rang.

Rudolf Eller

#### Zur „Neuen Bach-Ausgabe“

Die „Neue Bach-Ausgabe“ (Bärenreiter-Verlag) schreitet sicher und gar nicht so langsam voran; von den beiden hier zur Besprechung stehenden Bänden ist derjenige mit den sechs Brandenburgischen Konzerten (Serie VII, Bd. 2), von

Heinrich Bessler ediert, bereits im Jahre 1956 erschienen. Wenn auch die Überlieferung dieser Werke nicht zu den eigentlich unklaren Punkten in Bachs Schaffen gehört, so gibt es auch hier der Probleme genug, die zu erhellen waren. Bessler, der dankenswerterweise die vermutlich frühere Fassung des Concerto I (Sinfonia F-Dur, BWV 1046a) im Anhang mit abdruckt, geht in seinem „Kritischen Bericht“ zunächst der Gesamt- und sodann der Einzelüberlieferung der sechs Konzerte nach, wobei er allerdings eine Spezialstudie über den Widmungsträger, den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, ihrer Ausführlichkeit wegen in das Bach-Jahrbuch 1956 verweisen mußte. Dem Herausgeber, der unter Verwertung von Aktenmaterial aus dem Deutschen Zentralarchiv Merseburg mancherlei schwebende Fragen zu klären vermochte, darf man also besonders dankbar sein.

Auf ein anderes Feld wiederum führt uns der von Werner Neumann betreute, erst kürzlich publizierte Band „Festmusiken zu Leipziger Universitätsfeiern“ (Serie I, Bd. 38), der die weltlichen Kantaten „Die Freude reget sich“ (BWV 36b), „Zerreiſset, zersprengt“ (BWV 205) und „Vereinigte Zwietracht“ (BWV 207) sowie die zum akademischen Trauerfestakt für die Kurfürstin Christiane Eberhardine geschriebene Kantate „Laß, Fürstin“ (BWV 198) enthält. Und da es sich bei den drei erstgenannten Stücken um Glückwunschkantaten für Leipziger Gelehrte und Hochschulprofessoren handelt, mag der vom Herausgeber gewählte Obertitel gerechtfertigt sein. In der heutigen Praxis sind auch diese Schöpfungen schon um ihres musikalischen Wertes willen keineswegs unbekannt. Interessant sind hier vor allem die Forschungen bezüglich der Kantate BWV 36b, für die als einzige Quelle der (nicht einmal ganz vollständige) Originalstimmensatz Mus. ms. Bach St 15 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin existiert. Diese Kantate zählt zu jener Gruppe von parodiebezogenen Werfassungen, mit denen sich bereits Alfred Dürr („Kritischer Bericht“ zu NBA, Serie I, Bd. 1, S. 18 ff. sowie im Bach-Jahrbuch 1957) eingehend befaßt hatte, und stimmt jedenfalls in ihrem Instrumentalpart weitgehend mit „Schwingt freudig euch empor“ (BWV 36c) überein. Hier erwiesen sich gewisse Rekonstruktionen — als solche natürlich gekennzeichnet — als unumgänglich notwendig, die an Hand der anderen erhaltenen Fassungen äußerst behutsam vorgenommen wurden. Derlei Schwierigkeiten sieht sich der Herausgeber mehr als einmal gegen-



über, mit ihnen hat er sich ernsthaft auseinanderzusetzen; aber man muß gestehen, daß sich sein Bericht gerade hier beinahe wie ein spannender Roman liest. Werner Bollert

## DAS NEUE BUCH

### Ruppels kritische Bilanz

Einer der wichtigsten Musikkritiker von heute, Karl Heinz Ruppel, hat eine kritische Bilanz der vergangenen zehn Jahre vorgelegt: *„Musik in unserer Zeit“* (Prestel-Verlag, München 1960, DM 18.50). In diesem Fazit spiegelt sich das Musikleben Mitteleuropas im Sinne eines geprägten Querschnitts des gesamten Komplexes „Musikleben“ zwischen Museum und Experimentier-Studio. Ruppel schreibt betont sachlich-solide, nicht eigentlich virtuos oder faszinierend. Sein Stil ist ebenso direkt wie prägnant, niemals esoterisch oder fachlich verklausuliert. So bildet sich aus dem Strauß von hundert Aufsätzen und Kritiken eine profilierte Dokumentation, für die man Ruppel schon heute sehr dankbar sein muß. Die Lebendigkeit des Augenblicks, aus dem heraus die Kritiken entstanden sind, hat sich nicht nur erhalten, sondern potenziert durch den Abstand, den man inzwischen — zeitlich — gefunden hat. So lohnt es sich auch, dem Hinweis Ruppels zu folgen, daß es mit unserem blühenden Musikleben im Grunde nicht stimme, daß die „auf Hochglanz polierte Oberfläche des sonor tönenden bundesrepublikanischen Musikbetriebes nur die Spannungen und Klüfte, die sich darunter auf tun, verschleiert“. Darüber hinaus ist neben der Dokumentation der wichtigen „fünfziger“ Jahre, die vielleicht eine Rolle wie die „zwanziger“ spielen können, eine gute Erinnerung für die — spielend oder hörend — Beteiligten dieses Zeitabschnittes gewonnen. Wolf-Eberhard von Lewinski

### Ein „Imaginäres Tagebuch“

Zu einer unmittelbaren Begegnung mit dem „Maestro Offenbach“, dem lebensprühenden Cellisten, Komponisten, Schriftsteller und Theaterleiter wird die Form des originellen *„Imaginären Tagebuchs des Herrn Jacques Offenbach“* von Alphons Silbermann (Bote und Bock, Berlin 1960, DM 19.80). All die hier genutzten authentischen Quellen, Biographisches, Briefe, Notizen und zeitgenössische Dokumente werden dem Leser so unterbreitet, als handele es sich um eine zusammenhängende Aufzeichnung aus der Feder J. J.

Offenbachs. Das geschieht in einer unbekümmerten Frische der Schilderung und Sprache, wie sie für Lebensäußerungen des im Paris der Jahrhundertmitte tonangebenden Musikers charakteristisch ist. Gesellschaftliche und künstlerische Ereignisse, Umgang mit Prominenten; leidvolle Lebensschicksale, die von Mißgunst, Krankheit, finanziellen Misere und Judenhaß herrührten, weben ein vielgestaltigeres Bild als eine sachliche Biographie. Auch mit dem Schaffen des mit genialischer Leichtigkeit produzierenden Offenbach wird der Leser ausgiebig vertraut gemacht. Mit Recht durfte der rastlos Tätige sagen: „Ich habe alles einfach mit einem magischen Zauberstab angerührt — und die Blüten sind gesprossen“.

Gottfried Schweizer

### Gustav Mahler

Die künftige Mahler-Forschung wird an dieser neuen Veröffentlichung des Frankfurter Soziologen, Philosophen und Komponisten Theodor W. Adorno (Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1960, DM 5.80) nicht vorübergehen können. Indem er mit den oft allzu klischeehaft aufgegriffenen Vorstellungen vom „titanenhaften Spätromantiker“ oder der allzusehr in den Vordergrund gerückten Deutung von Mahlers Musik als Seismograph seiner Seele bricht, deutet Adorno die Zwiespältigkeit im Werk Mahlers als eine „Reaktionsform in der Erfahrung des Wirklichen“, als „ein Verhalten zur Realität“. Immer wieder beleuchtet Adorno das Werk Gustav Mahlers von neuen Aspekten. Das Problem, das sich für Mahler darin stellt, ein gebrochenes Lebensgefühl, den Antagonismus zwischen Weltlauf und Subjekt mit verbrauchtem musikalischem Material Gestalt werden zu lassen, ist hierbei ein zentrales Anliegen der Untersuchung. Adornos Arbeit ist reich an neuen Einsichten, interessanten Deutungen und bestehenden Formulierungen. Das Banale im Werk Mahlers, das Verhältnis zur Programmmusik („Die Komposition hat das Programm verschluckt“), die extreme Sprachähnlichkeit der Musik als eine der Wurzeln der Mahlerschen „Symbiose“ von Lied und Symphonie oder die Anleihen beim Volkslied (die „Sand im Getriebe der rein musikalischen Konstruktion“ bleiben) — das sind einige der Probleme, die sich Adorno zu erhellen bemüht. Wer vor den hohen (und nicht immer notwendig erscheinenden) Anforderungen der Diktion nicht kapituliert, wird von der Lektüre dieser Arbeit reichen Gewinn davontragen.

Hans Christoph Worbs

## Selbstbiographie eines Dirigenten

„Thema mit Variationen“ hat der große Dirigent Bruno Walter seine Autobiographie (S. Fischer, Frankfurt, 1960, DM 8.80) genannt, den Versuch, „aus den zahllosen Variationen seiner Lebenserfahrungen sich selbst als Thema zu erkennen“, als den Sinn dieser Niederschrift bezeichnet. In einer Sprache, die sich bei aller Schlichtheit oft zu poetischem Ausdruck verdichtet, erzählt er die Geschichte seines reichen Lebens, das trotz mancher widrigen Umstände und harten Schicksalsschläge letztlich im Zeichen einer von hoher idealistischer Kunstgesinnung getragenen Harmonie steht. Er tut es sehr lebendig und mit viel Wärme, aus der man manchmal die Wärme seines Musizierens zu spüren glaubt, bescheiden und ohne die versteckte Eitelkeit vieler anderer Autobiographen. Eine Fülle von Ereignissen und Persönlichkeiten höchsten geistigen Ranges treten in das Blickfeld, ja eine ganze Epoche von großer künstlerischer Bewegtheit und Fruchtbarkeit wird anschaulich beschworen. So fesselt das Zeitgeschichtliche ebenso wie das Persönliche. Wenn man etwas bedauern kann, dann allenfalls das, daß die Darstellung schon vor etwa anderthalb Jahrzehnten abgeschlossen wurde, die Wiederbegegnung Walters mit Europa, sein Wiedererscheinen am Pult der Salzburger Festspiele etwa und ähnliches nicht mehr enthält. Willi Wöhler

## Harfenton und Paukenschlag

Der Reihe von populären Einführungen fügte Friedrich Herzfeld mit seinen Kurz-„Geschichten zur Musikgeschichte“ unter dem Titel „Harfenton und Paukenschlag“ (Ullstein, Berlin 1960, DM 12.50) ein neues Buch an. Wir lasen es mit doppeltem Vergnügen. Einmal, weil es eine heiter und ernst gemischte, gut feuilletonistisch aufbereitete Auswahl von biographischen Bonmots darstellt. Zum anderen, weil die biographischen Notizen authentische Sicherheit haben. Zwischen viel Bekanntem standen einige Neuigkeiten, mit denen auch der Fachmann gern sein Wissen auffrischt. Karl Staudinger hat den Geschichten mit leicht karikierender Feder 43 Zeichnungen beigegeben. Eines darf allerdings der Leser nicht erwarten, daß ihm jede solche Kurzgeschichte bereits ein vollwertiges und eindeutiges Porträt eines unserer Musiker entwerfe. Um in das Wesen unserer Genies einzudringen, bedarf es umfangreicherer Untersuchungen. Bei weiter Verbreitung des Buches ist solch eine Gefahr des Mißverständnisses bei unvorbereiteten Lesern geboten. Wir können

nicht umhin, auf sie aufmerksam zu machen, zumal die zum Namen der ausgewählten Komponisten lapidar hinzugefügten Jahreszahlen nur eine sehr schwache historische Einordnung zu geben vermögen. Hans Stephan

## Von der Bordonni bis zur Callas

Kurt Honolka legt in seinem neuen, reich bebilderten Buch über „Die großen Primadonnen“ (Cotta-Verlag, Stuttgart 1960, DM 19.80) einen ebenso lesbaren wie fundierten Überblick über Herkunft, Schicksal und Eigenart der großen Virtuosinnen des perfekten Kehlkopfs „von der Bordonni bis zur Callas“ vor. In überaus wohlthuender Weise geschieht dies, obwohl der Stoff wahrlich dazu verlockt, ohne jeden Anflug flacher Sensationsmacherei; selbst da, wo es sich — wie im Falle der Maupin — um eine ausgesprochene „femme scandaleuse“ handelt, verliert der Autor nie die großen kultur- und operngeschichtlichen Zusammenhänge aus dem Auge, die das eigentliche Fundament dieser Studie bilden. Während die Anfänge und der Ausklang der im Untertitel angekündigten Entwicklungsreihe — mit Ausnahme der sich von selbst heraushebenden Gestalten wie der Flagstad, der Tebaldi oder der Callas — summarisch behandelt sind, findet man dazwischen kontrastreiche Lebensbilder der imposanten Faustina Hasse-Bordonni, der „singenden Tragödin“ Wilhelmine Schröder-Devrient, des „Idols des Biedermeier“ Henriette Sonntag und der ungleichen Schwestern Maria Felicità Malibran und Pauline Viardot, die „Gesang als dämonische Urkraft“ und „Gesang als kulturelles Ereignis“ verkörpern. Ferner gibt es Kapitel über die „unprimadonnenhafteste Primadonna“ Jenny Lind, die phantastische Virtuosin Adeline Patti und die ganz in Mozart wurzelnde „wissende Sängerin“ Lilli Lehmann. Eine ungewöhnlich anregende und fesselnde Lektüre. Hans-Georg Bonte

## Ein vergessener Musikästhetiker

Die musikästhetischen Anschauungen von Kant, Schiller und Goethe sind des öfteren behandelt. Wolfgang Seifert zeigt in der Arbeit „Christian Gottfried Körner“ (Bosse-Verlag, Regensburg 1960, Forschungsarbeiten zur Musikwissenschaft Bd. IX), daß in diesem als Musikästhetiker kaum gewürdigten Juristen und Vater des Freiheitsdichters Theodor Körner die Musikästhetik der Klassik eigentlich Höhepunkt und Abschluß fand. Um die Grundlagen seines in der Zeitschrift „Die Horen“ erschienenen Aufsatzes „Über Charakter-



darstellung in der Musik" 1795 zu klären, stellt Seifert zunächst die Gedanken Kants, Schillers, — mit dem Körner eng verbunden war — Herders und Goethes dar. Trotz der Schwierigkeiten bei der gebotenen Kürze ist ihm das in lesbarer und verständlicher Form gelungen. Dann wird Körners Aufsatz, der auch als Ganzes abgedruckt wird, eingehend besprochen und seine Auffassung deutlich gemacht. Zwei Gedanken Körners möchte ich herausheben. Ich habe in einem Aufsatz „Zu Musikauffassung und Stil der Klassik“ (Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. XIII), der auf dem Goethe-Zelter Briefwechsel fußte, gezeigt, wie in diesen Briefen Vokalmusik und programmatische Instrumentalmusik im Vordergrund, die selbständige Instrumentalmusik nur im Hintergrund stehe. Seifert bezeichnet als „ein Novum“ bei Körner (S. 120), daß bei ihm eine „Distanzierung von jeder außermusikalischen Bindung an das Wort oder den Tanz unverkennbar“ ist. Hier ist er also weit über seine Zeitgenossen hinausgegangen, wohl infolge seiner guten Kenntnis der Sinfonien von Haydn, Mozart und auch der frühen Werke Beethovens. Wichtig erscheint mir dann Körners Feststellung, daß die Musik zwar einen Charakter wiedergeben könne, daß sich aber „der mit dem Charakterbegriff umschriebene musikalische Gehalt nicht in Wort und Begriffe umsetzen läßt“ (S. 121), daß aber deshalb doch „das Bild der Phantasie nicht an Bestimmtheit verliert“. Weshalb Körners Aufsatz wenig historische Wirksamkeit gehabt hat, legt Seifert in einem Schlußkapitel dar. *Paul Mies*

### Musikalische Quellenkunde

Denkmäler und Quellen werden von der Musikgeschichtsforschung nicht immer vollständig und richtig ausgeschöpft, meist aus Unkenntnis der hierfür von der politischen Geschichtsforschung entwickelten Methoden. Es ist daher sehr verdienstvoll, daß ein junger Historiker einmal den Versuch unternimmt, mit dem Rüstzeug der modernen Quellenkunde das Quellenmaterial eines Abschnitts der Musikgeschichte auf einem Teilgebiet kritisch zu betrachten. Es liegt vor: *Friedrich Wilhelm Riedel: Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bärenreiter-Verlag Kassel 1960, DM 40.—). Das Buch will keine Geschichte der Klaviermusik im Barock sein, es ist eine kritische Quellen-sammlung und Quellenanalyse, die aber als Vor-

aussetzung für eine musikalische Geschichtsschreibung von eminenter Bedeutung ist. Es zeigt, was immer als Quelle herangezogen werden kann, wie man es findet und bewertet. Die methodisch einwandfreie und gründliche Studie verdient sorgfältige Beachtung für jeden, der aufgeschlossen für methodische Fragen und für Fortschritte der Musikwissenschaft ist. Daneben bietet es einen Überblick über die Entwicklung der Tasteninstrumente und ihrer Literatur in der behandelten Epoche. *Fritz Bose*

### Rollands Händel-Buch

Man kann es dem Verlag nur danken, daß er das Buch von *Romain Rolland: Händel* (Rotapfel-Verlag, Zürich 1960), diesen großartigen Heroldsruf aus dem Jahre 1910, der 1925 nochmals neu aufgelegt wurde, erneut zugänglich macht. Denn keiner der nachfolgenden Händel-Biographen hat je diese geistvolle Sachlichkeit, diese persönlichen Enthusiasmus, diese hohe Kunst schriftstellerischer Darstellung erreicht. So ist das Buch heute frisch wie am ersten Tag. Der Verlag aber hat es an Pietät für den großen Schriftsteller fehlen lassen, daß er die Druckfehler und Versehen der ersten Ausgabe (1925) unbesehen übernahm. Doch nein: Telemann ist verbessert, ebenso Anm. 1 auf S. 12, eine Wendung auf S. 89. Aber eine ähnliche Wendung auf S. 133 blieb stehen, von übernommenen Druckfehlern bessere ich nur Franciscillo (64 A 2), abbandonata (65), Grimani (68), infidelium (79 A 2), A 1 (113), 66 Jahre (148), Flörke (151 A 2), Palestrina (164), angewandt (197). SIMG und ZJMG sind nur einmal richtig (187), fünfmal (76, 94 A 1, 129, 169, 279) falsch bezeichnet. Daß man das Werkverzeichnis und die Bibliographie, so wie sie Rolland als Arbeitsgrundlage angab, übernahm, erscheint mir richtig. Daß man aber auch dort noch Druckfehler (zu verbessern Streatfield, Bellaigues, Burney) stehenließ, bleibt unverständlich. Rollands groartige Leistung ist davon nicht berührt.

*Joseph Müller-Blattau*

### Bildbändchen der Musik

Anscheinend kann auch das Musikschrifttum von heute sich nicht ganz dem Zug der Zeit nach bildlich-gegenständlicher Darstellung eines Stoffes entziehen wie sie Illustrierte, Film und Fernsehen längst zu einem Merkmal unserer Zeit erhoben haben. Denn nur so kann man es sich wohl erklären, daß nun schon eine zweite Schriftenreihe diese Idee von dokumentarischer Fotofolge

mit einem einleitenden, hier ziemlich ausführlichen Text für die Musik verwirklicht. Allerdings lassen sich Startum und propagandistische Publizität dabei nicht ganz übersehen, wenn z. B. in diesen neuen Bändchen der „Rembrandt-Reihe“ (Rembrandt-Verlag, Berlin) der Band Nr. 10 dem Sänger *Dietrich Fischer-Dieskau*, der Band Nr. 17 *Herbert von Karajan* oder der Band Nr. 18 *Maria Callas* gewidmet sind. Da das Bild nun einmal den Vorrang erhält, liegt der Akzent dieser Bändchen auch bei Karajan und Fischer-Dieskau ganz stark auf ihrem Dienst an und mit der Bühne, bei jenem als Spielleiter, bei diesem als Sänger, so daß ihre Bedeutung für das Konzertleben etwas zu kurz kommt. Gleichwohl sind die Texte, die in allen hier angezeigten Bändchen von *Friedrich Herzfeld* stammen, beachtlich auf die einzelne Persönlichkeit zugeschnitten; sie fügen Biographisches, Anekdotisches, Zitate und Dokumente wie jene für Karajan entscheidende Kritik v. d. Nülls von 1936 zu einem interessanten, leicht lesbaren und doch nicht nur lexikographisch sachlichem Bild der einzelnen Gestalten zusammen. Daß dabei wie im Callas-Bändchen auch der Stil manchmal etwas salopp und kolportagehaft werden kann, erklärt sich vielleicht wie hier aus der Skandalaffäre um „die Callas“. Aber in zwei anderen Bändchen hat sich Herzfeld auch vom Persönlichen ins Sachliche gewandt: im Band Nr. 22 beschäftigt ihn „*Das neue Bayreuth*“, im Band Nr. 23 die Welt der „*Berliner Philharmoniker*“, und damit bringt er einige wichtige Beiträge auch zur jüngeren und jüngsten Musikgeschichte bei. Besonders der geschichtliche Werdegang der Berliner Philharmoniker und die zahlreichen Dokumente aus ihrer Vergangenheit, z. B. mit der Reproduktion einiger Konzertprogramme aus den 80er und 90er Jahren wird in vielen Musikfreunden die innere Verbundenheit mit diesem Orchester stärken, und dem noch immer problematischen „neuen Bayreuth“ wird wenigstens für die 50er Jahre ein Gedenkstein auf seinem sicher noch nicht abgeschlossenen Wege errichtet, zumal auch der Text gerade dieses Bändchens weithin eine Auseinandersetzung mit Richard Wagner selbst ist. *Otto Riemer*

## ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren:

*Chile*: „*Revista Musical Chilena*“ (73/1960): Domingo Santa Cruz berichtet über Ursprung, Bedeutung und Aufgabe des „*Instituto de Extensión Musical*“. Jorge Urrutia Blondel schildert seine Begegnung mit Igor Strawinsky während dessen Besuch in Santiago, Daniel Quiroga schreibt über chilenische Musiker, José Vicente Asuar über europäische avantgardistische Musik. Hans Helfritz nimmt Stellung zu Musik und Maskentänzen in Westafrika.

*Großbritannien*: „*Music and Letters*“ (1/1961): J. Merrill Kaupp referiert über ein vergessenes Kapitel in der englischen Operngeschichte des 18. Jahrhunderts. Eine Arbeit über Händel stammt von Alexander L. Ringer. F. Reinhard van Hoorick schreibt über Schuberts Pastoralmesse. Weitere Beiträge stammen von Pamela Willetts und C. B. Oldman.

*Österreich*: „*Der Opernfreund*“ (53/1961) bringt eine Stellungnahme von Karl Böhm zu seiner Schallplattenaufnahme der „*Elektra*“. Hans Weigel schreibt über den alten Johann Strauß. Operngeschichte auf der Schallplatte erörtert Roland Teuchtl.

*Schweiz*: „*Schweizerische Musikzeitung*“ (1/1961): Das Heft enthält folgende Beiträge: Hugo Becker: Die Geschichte der „*Schweizerischen Musikzeitung*“; Andres Briner: An den Wurzeln eines neuen musikalischen Stils; Rudolf Kelterborn: Zur kompositorischen Individualität; Hilde Vági: Die Bedeutung der Sprache in der Stimmbildung; William Ritter: Souvenirs sur Gustave Mahler; Jacqueline Thévoz: De l'éducation musicale des porteurs de voix fausse; Michael Mann: Betrachtungen zu zwei Büchern.



## MUSICA-NACHRICHT

*In Memoriam*

*Elena Gerhardt*, die aus Leipzig stammende Liedersängerin, ist im Alter von 77 Jahren in London gestorben.

*Justus Brandstetter* verstarb nach langem, schwerem Leiden kurz vor Erreichung des 77. Lebensjahres am 29. Januar in Wiesbaden. Sein Vater, Oskar Brandstetter, übernahm 1880 die 1862 gegründete Anstalt für Musikaliendruck und Lithographie Friedrich Wilhelm Garbrecht in Leipzig. Unter dem Namen Brandstetter entwickelte sich das Haus zu einem den Musikfreunden der ganzen Welt vertrauten Unternehmen. Justus Brandstetter war den Musikverlagen der ganzen Welt Freund und Helfer.

*Geburtstage*

*Hans Stieber*, der aus Naumburg gebürtige Komponist und Dirigent, kann am 1. März seinen 75. Geburtstag feiern.

*Erwin Kroll*, Musikschriftsteller, Komponist und Vorstandsmitglied des Verbandes der deutschen Kritiker, wurde 75 Jahre alt.

*Franz Stadelmayr*, der bis 1960 Intendant des Bayerischen Rundfunks München war, konnte seinen 70. Geburtstag feiern. Die Stadt Würzburg ernannte ihren ehemaligen Oberbürgermeister zum Ehrenbürger.

*Marie Adama van Scheltema*, frühere Leiterin des Dalcroze-Seminars in Berlin und Dozentin für Rhythmik, wurde 70 Jahre alt.

*Friedrich Bischoff*, Professor, Senator und Intendant des Südwestfunks Baden-Baden, wurde 65 Jahre alt.

*Jascha Heifetz*, der bedeutende Geiger, wurde 60 Jahre alt.

*August Seider*, der in Wagner-Partien viele Erfolge zu verzeichnen hatte, feierte seinen 60. Geburtstag.

*Armin Fett*, Musikwissenschaftler und Musikpädagoge in Trossingen, wurde 50 Jahre alt.

*Ernennungen und Berufungen*

*Heinz Wallberg*, Chefdirigent des Philharmonischen Staatsorchesters Bremen, wurde von Herbert von Karajan als Gastdirigent an die Wiener Staatsoper verpflichtet.

*Kurt Brass* wurde zum neuen Generalmusikdirektor von Heidelberg gewählt.

*Ehrungen und Auszeichnungen*

*Erich Alexander Winds*, dem Chefregisseur der Deutschen Staatsoper Berlin, wurde der Professorentitel verliehen.

*Von den Musikinstituten*

Die Staatliche Hochschule für Musik Köln veranstaltet ein Studiokonzert mit Tiny Wirtz und Christoph Caskel. Zwei Austauschkonzerte führten Studierende des Konservatoriums Amsterdam und der Staatlichen Musikhochschule Frankfurt nach Köln.

Die Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau bot ein Orchesterkonzert mit klassischen Werken, einen Violinabend mit Wolfgang Hock. Luigi Dallapiccola sprach über Mozarts „Don Giovanni“. Ein Studierender wurde an das Israelische Staatsorchester Tel Aviv verpflichtet.

Die Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart vermittelte unter Hans Grischkat eine Geistliche Abendmusik mit altniederländischen Motetten in Musik und Bild. Karl Michael Komma gab eine Einführung dazu.

Das Konservatorium der Musik Nürnberg brachte als Beitrag zu den „Britischen Wochen der Stadt Nürnberg“ eine Konzertsfassung der Purcell-Oper „Dido und Aeneas“ sowie eine szenische Aufführung der Ballad-Opera „The Cooper“ von Thomas Augustin Arne.

Die Franz-Liszt-Hochschule Weimar setzte sich in einem Sinfoniekonzert für klassische, romantische und zeitgenössische Werke ein.

Die Folkwangschule Essen veranstaltet die Sommerakademie für das zeitgenössische Musikschaffen vom 26. Juni bis 15. Juli. Europäisch-amerikanische Sommerkurse finden vom 10. bis 28. Juli statt.

*Preise und Wettbewerbe*

Von den Kunstpreisen der Stadt Düsseldorf wurden der Robert-Schumann-Preis nicht verliehen. Statt dessen sollen Konzerte mit Werken früherer Preisträger veranstaltet werden. Den Förderpreis erhielt der Komponist Bertold Hummel.

Der Internationale Wettbewerb Marguerite Long / Jacques Thibaud findet auch in diesem Jahre wieder in Paris vom 11. bis 26. Juni statt.

*Musikfeste und Tagungen*

Tage der Neuen Musik, veranstaltet von der Musikalischen Jugend Deutschlands, fanden in Verbindung mit dem Norddeutschen Rundfunk in Hannover statt.

Eine festliche Woche zum zehnjährigen Bestehen der Jeunesses Musicales in Deutschland beging die Musikalische Jugend Deutschlands im Februar in München.

Heilbronner Kirchenmusiktage finden im März statt. Der Heinrich-Schütz-Chor Heilbronn wird die beiden Bachschen Passionen zur Aufführung bringen. Der Heilbronner Motettenkreis widmet sich dem Schaffen von Heinrich Schütz.

Zahlreiche Sing- und Spielwochen, Instrumentallehrgänge, Schüler- und Jugendmusikwochen veranstaltet der Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik zu Ostern und Pfingsten. Näheres durch den Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik, Kassel.

Die 10. Internationale Nürnberger Orgelwoche findet vom 24. Juni bis 2. Juli statt. U. a. werden Werke von Willy Burkhard und Ernst Krenek aufgeführt werden.

Die Festspiele zweier Welten in Spoleto werden mit Barbers „Vanessa“ eröffnet.

Die Salzburger Festspiele verzeichnen folgende Regisseure: Herbert Graf mit Verdis „Simone Boccanegra“, Paul Hager mit Mozarts „Idomeneo“ und Wagner-Régenys „Bergwerk von Falun“, Hans Hartleb mit Mozarts „Entführung aus dem Serail“.

Die Bayreuther Festspiele kündigen für die „Tannhäuser“-Inszenierung die Mitwirkung von Grace Bumbry, einer amerikanischen Negerin, als Venus an.

Die 14. Internationalen Festspielwochen in Holland werden in diesem Jahr noch mehr als bisher die Musik betonen. Führende in- und ausländische Orchester wirken mit. Zu Arnold Schönbergs 10. Todestag wird „Die Jakobsleiter“ zur Aufführung kommen. Die Festwochen werden mit „Figaros Hochzeit“ eröffnet.

Internationale Sommerkurse für Kammermusik, Orchester und Oper finden vom 23. Juli bis 13. September auf Schloß Weikersheim statt.

Das 10. Deutsche Mozartfest wird in Augsburg vom 25. Mai bis 4. Juni veranstaltet.

Die 15. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik des Kranichsteiner Musikinstitutes werden vom 29. August bis 10. September in Darmstadt abgehalten.

Die Kasseler Musiktage finden vom 5.—8. Oktober statt. Ihnen voraus geht eine Tagung des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik am 4. und 5. Oktober.

### Von den Bühnen

Die Wiener Staatsoper brachte unter Herbert von Karajan die Operette „Die Fledermaus“ von Johann Strauß.

Das Nationaltheater Sao Carlos in Lissabon eröffnete seine Spielzeit mit Wagners „Meistersingern“.

Die Staatsoper Dresden bot anlässlich der 50. Wiederkehr des Uraufführungstages des „Rosenkavaliers“ von Richard Strauss eine festliche Aufführung unter Otmar Suitner in der Inszenierung von Heinz Arnold.

Die Städtischen Bühnen Wuppertal brachten als Erstaufführung Frank Martins „Mysterium von der Geburt des Herrn“.

Die Städtischen Bühnen Gelsenkirchen boten unter Ljubomir Romansky Verdis „Falstaff“ in einer Neuinszenierung.

Die Staatsoper Hamburg setzte sich für Benjamin Brittens „Sommernachtstraum“ ein. Wagners „Ring des Nibelungen“ erklang in geschlossener Folge.

Die Wiener Kammeroper brachte „Die listigen Frauen“ von Cimarosa zur österreichischen Erstaufführung.

Covent Garden London bereitete eine Neuinszenierung von Beethovens „Fidelio“ unter Otto Klemperer vor.

Die Städtischen Bühnen Augsburg vermittelten eine Neuinszenierung von Puccinis „Madame Butterfly“.

Winfried Zilligs Oper „Die Verlobung in St. Domingo“ erlebte unter Bernhard Conz ihre szenische Uraufführung im Stadttheater Bielefeld. Das Deutsche Fernsehen überträgt in eigener Produktion des NDR im April diese Oper.

Bohuslav Martinůs Oper „Ariadne“ wird am 1. März unter Ljubomir Romansky an den Städtischen Bühnen Gelsenkirchen uraufgeführt.

### Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Strawinskys „Apollon Musagète“, Schönbergs Kammer-sinfonie und Bartóks Musik für Saiteninstrumente erklangen in Remscheid unter Siegfried Goslich.

Die Mecklenburgische Staatskapelle Schwerin bot Bartóks Tanzsuite; auf dem Programm des Festkonzerts anlässlich des 125jährigen Bestehens des Mecklenburgischen Staatstheaters stand die elfte Sinfonie von Schostakowitsch.

Das Orchester der Städtischen Bühnen Augsburg vermittelte Rachmaninoffs Klavierkonzert mit dem brasilianischen Pianisten Jacques Klein unter Istvan Kertész.

Das Orchester der Bühnen der Stadt Gera bot unter E. A. Reinhard klassische und romantische Werke.



Die Weimarerische Staatskapelle spielte unter Gerhard Pflüger Bruckners 9. Sinfonie.

Das Orchester des Theaters Stralsund vermittelte unter Wilhelm Schleuning „Die Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach.

### Orgelwerke und geistliche Musik

Johannes Driessler hat ein neues Oratorium „Kinder des Lichts“ nach dem „Fränkischen Koran“ von Ludwig Derleth geschrieben. Das Werk wird anlässlich der 150-Jahrfeier des Elberfelder Gesangsvereins unter Martin Stephani uraufgeführt.

Georg Friedrich Händels „Messias“ erklang in der Stadtkirche zu Delitzsch bei Leipzig.

Gotthold Ludwig Richters Abendmusik „Das alte Jahr vergangen ist“ sowie Arnold Melchior Brunkhorsts „Weihnachtsgeschichte“ kamen in Mühlhausen in Thüringen zur Aufführung.

### Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg begann eine neue Sendereihe, betitelt „Zum Verständnis Neuer Musik“. Sie wurde von Theodor W. Adorno eröffnet. Paisiello „Barbier von Sevilla“ in der Übersetzung von Willi Wöhler kam zur Sendung.

Radio Bremen bot in der Reihe „Musica antiqua“ Werke von Ockeghem. Ein Jugendkonzert vermittelte Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“. Palestrina war in der Reihe der Meisterwerke italienischer Vokalpolyphonie vertreten. Sendungen der „Musica nova“ waren Charles Ives und Olivier Messiaen vorbehalten.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln bot ein Sinfoniekonzert mit Dean Dixon, entwarf ein Sängerporträt von Victoria de Los Angeles, setzte sich für den „Rosenkavalier“ unter Kleiber ein, gedachte Wilhelm Furtwänglers und bot Janáček's Oper „Die Ausflüge des Herrn Broucek“.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt sendete Glinkas Oper „Das Leben für den Zaren“, vermittelte wertvolle Kammermusik und zeitgenössische Orchestermusik, brachte eine Sendung „Musik am Hofe zu Versailles“ und Mozarts „Zauberflöte“. Svjatoslav Richter erschien in der Reihe der großen Interpreten.

Der Südwestfunk Baden-Baden setzte sich für weltliche Werke Guillaume de Machauts ein, brachte „Die Nürnberger Puppe“ von Adolphe Adam mit Erika Köth. Helmut Lohmüller referierte über Dichter und Musik. In der Reihe „Junge Komponisten über alte Meister“ beleuchtete Jacques Wildberger die Sinfonie.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart vermittelte zahlreiche sinfonische und konzertante Musik unter Hans Müller-Kray, setzte seine Reihe mit Bruno Walters Interpretationen auf Schallplatten fort, erinnerte mit einer neuen Funkfassung an die Komödie „Der Schauspieldirektor“ von Mozart. Als Gastdirigent erschien Dean Dixon.

Der Bayerische Rundfunk München bot mehrere Sinfoniekonzerte, setzte sich für zeitgenössisches Musikschaffen ein, übertrug ein Musica-viva-Konzert aus dem Herkulesaal der Residenz, brachte Smetanas Oper „Die verkaufte Braut“. Ein Sinfoniekonzert dirigierte Heinz Wallberg.

Marga Buechners viertes Streichquartett wurde von der Universitäts-Radio-Station Ann Arbor Michigan übertragen.

Jan Cikkers Oper „Juro Janosik“ wird vom Norddeutschen Rundfunk Hamburg im März aufgenommen.

Hans Krackes „Landstreicherlieder“ kamen im Westdeutschen Rundfunk Köln zur Sendung.

Siegfried Borris' Vierte Symphonie erklang im Hessischen und im Norddeutschen Rundfunk.

### Gastspiele und Konzertreisen

Sir John Barbirolli leitete ein Konzert mit den Berliner Philharmonikern. Solist war Wilhelm Backhaus.

Gustav König dirigierte Beethovens 9. Sinfonie bei den Bamberger Symphonikern.

Heinz Wallberg wurde zu einem Konzert nach Detroit eingeladen.

Die Cappella Coloniensis, das Barockorchester des Westdeutschen Rundfunks, gastierte im Rahmen des deutsch-sowjetischen Kulturaustauschs unter Ferdinand Leitner in der Sowjetunion.

### Verschiedenes

Die Internationale Richard-Strauss-Gesellschaft hat eine Festschrift anlässlich der 50. Wiederkehr des Uraufführungstages vom „Rosenkavalier“ herausgegeben.

Das neu gegründete Berliner Solistenorchester wird sich besonders der Pflege zeitgenössischer Kammerorchesterliteratur widmen. Die Leitung hat Herbert Ahlendorf. Konzerteinladungen nach der Schweiz und Amerika liegen vor.

### Hinweis

Das Buch von Helene Werthemann „Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in J. S. Bachs Kantaten“, besprochen in Musica 12/1960, ist im Verlag Mohr, Tübingen, und nicht bei Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, erschienen.

## NEUERSCHEINUNG

### Gottfried Kirchhoff

(1685 - 1746)

## Zwölf Sonaten

Für Violine und Cembalo (Klavier)  
Violoncello (Viola da Gamba) ad lib.

Herausgegeben von Walter Serauky  
Violinstimme eingerichtet v. Ludwig  
Bus

#### Band I

Violine und Cembalo (Klavier)  
Ed. Schott 5060 DM 6.-  
Violoncello (Viola da Gamba) ad lib.  
Ed. Schott 5060 a DM 3.-

#### Band II

Violine und Cembalo (Klavier)  
Ed. Schott 5061 DM 6.-  
Violoncello (Viola da Gamba) ad lib.  
Ed. Schott 5061 a DM 3.-

Es ist erstaunlich, daß die klangedle, ganz aus dem Geiste der Violine entwickelte Spielmusik dieser Sonaten bis heute unbekannt geblieben ist. Kirchhoff, der zur Zeit von Händel und Bach als Kapellmeister einer kleineren mitteldeutschen Hofhaltung wirkte, wurde als Komponist sogar von Leopold Mozart geschätzt, der einen Satz dieser Sonaten in sein berühmtes Notenbuch für Wolfgang aufnahm. Die Sonaten sind meist fünfsätzig, wobei ausgesprochene Charakterstücke mit Sätzen wechseln, die lediglich eine Tempobezeichnung tragen. Meist als Schlußsatz finden Tanztypen, wie sie aus der Suite bekannt sind, Verwendung.

**B. SCHOTT'S SÖHNE**  
**MAINZ**

**Costa-Bratsche**  
zu verkaufen.

Angebote  
unter M-2608

Trompeter, (29 Jahre)  
seit 8 Jahren in Theater-  
und Sinfonie-Orchestern  
tätig gewesen, sucht  
dringend neues Engage-  
ment. Zeitschriften erb.  
unter M-2616

#### 2 neue Operntexte

aus dem antiken und christlichen Kulturkreis.

Interessierte Komponisten wollen sich unter M-2622 an  
den Verlag wenden.

#### MGG:

Umstünde halber Bd. 1-5 (Leinen) für DM 450.- abzugeben.  
Sehr gut erhalten. Käufer erwirbt Anrecht auf Weiterbezug  
zum Subskriptionspreis. Zeitschriften erbeten unter M-2624 a

### WURLITZER

Bubenreuth über Erlangen

Meisterwerkstatt für Holzblasinstrumente  
Klarinetten / Bassethörner / Blockflöten



IN ALLER WELT

**NEUPERT**

KLAVICHORDE • SPINETTE  
CEMBALI • HAMMERFLÜGEL

BAMBERG • NURNBERG





# DAS MUSIKSTUDIUM

## Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl / Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, Tasten- und Streichinstrumente, Harfe / Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung / Opern- und Opernchorschule / Orchesterschule (sämtliche Blasinstrumente, Kontrabaß, Schlagzeug). Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11

## Städt. Akademie für Tonkunst Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder. Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verb. mit dem Kranichsteiner Musikinstitut). Komposition: Heiß, Ledner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Ledner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zérah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemark / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

## Folkwangschule der Stadt Essen

MUSIK · TANZ · SCHAUSPIEL / Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53 — gegr. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife / ABTEILUNG MUSIK. Leitung Prof. Dressel / Instrumentalklassen und Seminare: Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning / Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass / Cello: Stordk / Cembalo: Helma Elsner / Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert / Dirigenten- und Chorleiter: Prof. Dressel, Linke / Allg. Erziehungslehre: Spreen / Musikwissenschaft/Studio für Neue Musik: Dr. Wörner. Seminar für Privatmusiklehrer: Stieglitz / Seminar für rhythmische Erziehung: Conrad, Pietzsch-Amos / Katholische Kirchenmusik: Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort. Evangelische Kirchenmusik: KMD Reda, Dr. Reindell. Orchesterschule: Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Krishker, Kolf, Wecking, Marek, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen) / ABTEILUNG THEATER. Oper: Leitung Prof. Dressel, Szen. Leitung Günter Roth / Gesang: Hilde Wesselmann, Kaiser-Breme / Einstudierung: Knauer, Winkler / Szenischer Unterricht: Roth, Krey, Titt / Opernchorschule: Knauer / Schauspiel: Leitung Werner Kraut. Dozenten: Betz, Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath, Grasses, Mandelartz / Angeschlossen: Seminar für Vortragskunst und Sprecherziehung und Sprechkunde / Theaterstudio / ABTEILUNG TANZ. Leitung Kurt Jooss. Dozenten: Woolliams, Markard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley, Knust, Heubach, Heerwagen, Spreen, Fürstenau, Vera Wolkowa a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlichen Dänischen Theaters Kopenhagen) / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

## Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr, Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Waldersseest. 100, Ruf 166 11.

## Staatl. anerck. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorleitung, Dirigieren und Komposition. Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50. Fernruf 20 40.

## Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Liorid), Violine (Henri Lewkowicz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielny), Gesang (Scipio Colombo und Bruno Müller) und Dirigieren (GMD Krannhals). Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Operschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

## Musikakademie der Stadt Kassel

Direktor: Kurt Herfurth. Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 61 (596).

# DAS MUSIKSTUDIUM

## Westfäl. Schule für Musik der Provinzialhauptstadt Münster

**Direktor:** Hans-Joachim Vetter / 1. Fachabteilung (Konservatorium): a) Instrumental- und Gesangsklassen; b) Seminar für Musikerziehung (einschließlich Jugend- und Volksmusik); c) Opernschule und Opernchorschule; d) Fachvorbereitungsklasse (propäd. Seminar); e) Orchesterklasse; f) Studio für neue Musik. 2. Abteilung für Liebhaber und Jugendliche. 3. Jugendmusikabteilung. — Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Münster, Am Kreuztor 1, Tel. 406 11, App. 268.

## Städt. Konservatorium Osnabrück

**Leitung:** Direktor Karl Schäfer. Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Sologesang, Komposition. Seminar für Privatmusikerzieher und Lehrer an Jugend- und Volksmusikschulen. Orchesterschule, Seminar für Chorleiter, Opernschule. Abteilung ev. Kirchenmusik, Jugendmusikschule, Meisterkurse, Musica-viva-Konzerte. — Sekretariat: Osnabrück, Hakenstraße 9, Telefon 3 29 11, Nebenapparat 373.

## Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — **Direktor:** Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklassen — Kompositions-klasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge f. Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie u. Gehörbildung.

Wir suchen für unsere musikalischen Veröffentlichungen einen verantwortlichen

**HERSTELLER**



Selbständige Tätigkeit vom Autorenschriftwechsel bis zur äußeren Gestaltung. — Voraussetzung: Musikalische Kenntnisse, Vertrautheit mit den einschlägigen Herstellungsverfahren, Freude an guter Gestaltung. — Dauerstellung geboten. Ausführliche schriftliche Bewerbung mit Lichtbild u. Gehaltswünschen an BÄRENREITER-VERLAG · KASSEL-WILHELMSH.

Für unsere große neuengerichtete Musikalienhandlung (Sortiment und Versand) mit Schallplatten-Abteilung suchen wir einen

*jüngeren Musikalienhändler(in)*

Entwicklungsfähige verantwortliche Tätigkeit. Schriftliches Angebot mit Lichtbild und Gehaltswünschen an

**Neuwerk-Musikhandlung, Kassel-Wilh., Heinrich-Schütz-Allee 35**



*Pirastro*

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE  
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE





## *Volkslied für Klavier*

Die bekannten Volksliedmelodien als Grundlage in Unterrichtswerken für die verschiedensten Instrumente zu verwenden, hat sich immer mehr eingebürgert. Das soeben erschienene 3. Heft von Micheelsen, „Klavierübung nach Volksliedern“ baut die darin enthaltenen Kinderlieder zu einer „Kleinen Suite“ zusammen.

**H. F. Micheelsen, Klavierübung nach Volksliedern.** I. Teil/Heft 3: Leichte Suite nach Kinderliedern. BA 1336. DM 3.20 (Heft 1, BA 1334 und Heft 2, BA 1335. Je DM 4.-)

Für fortgeschrittene Spieler hat Karl Marx schon vor Jahren seine „Klaviermusik nach Volksliedern“ begonnen, von der jetzt neu erschien:

**Karl Marx, Klaviermusik nach Volksliedern.** Zweite Folge. BA 3509. DM 5.20  
(Erste Folge. BA 2079. DM 5.20)

Früher erschienen:

**Klaus Wolters: Erstes Spiel zu vier Händen.** Alte Volkslieder in sehr leichtem vierhändigem Klaviersatz. BA 3508. DM 4.80

**Josef Ahrens: Kleines Spielbuch zu deutschen Volksliedern** für Klavier und andere Tasteninstrumente. BA 1725. DM 2.40

**Bruder Singer.** Klavierausgabe (Baum/Gericke). BA 2999. 270 Volkslieder in neuen Sätzen. Kart. DM 8.40/Hlw. DM 10.60

**Laterne, Laterne, Sonne, Mond und Sterne.** Kinderlieder für Klavier in leichten Sätzen von Fritz Dietrich. BA 1003. DM 2.40

**Katharina Ligniez: Klavierlehre Heft 1: Klavierfibel** (Kindertlied und Volkslied). BA 1306. DM 2.40

**Volksliedbüchlein** in Sätzen von Fritz Dietrich. BA 1499. DM 3.60

**Alte Liedsätze** für Orgel oder Klavier aus Tabulaturbüchern d. 16. Jahrhunderts (Ehmann) BA 1287. DM 4.-

**Armin Knab: Musikanten, die kommen.** Neue Kinderlieder von Walther Pudielko im Klaviersatz. BA 1720. DM 3.20

*Bärenreiter = Verlag*

## **DAS NEUE WERK für Kammerorchester**

Ausgewählte zeitgenössische Werke für Schul- und Laienorchester

Soeben erschienen:

**MILKO KELEMEN**

### *Kleine Streichermusik*

für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß

Edition Schott 5095

Partitur DM 3.50

Stimmen (5) je DM 1.20

Der Komponist Milko Kelemen ist jung genug um zu wissen, wie man eine Musik schreiben muß, die der Jugend beim Musizieren, ja schon bei der Einstudierung Freude macht. Marcia, Balletto, Scherzo und Rondino heißen die vier kurzen, tänzerisch bewegten Sätze, die keine spieltechnischen Probleme bieten.

**B. SCHOTT'S SÖHNE  
MAINZ**

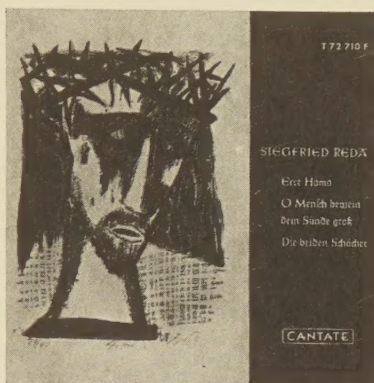


## Musik alter Meister

*Albinoni, Joh. Seb. Bach,  
Phil. Em. Bach, Biber,  
Boccherini, Caccini,  
Cimarosa, Corelli, Donato,  
Dowland, Frescobaldi,  
Froberger, Gabrieli,  
Gagliano, Geminiani,  
Händel, Haydn, Merulo,  
Monteverdi, Muffat,  
Paradis, Paradisi,  
Pergolesi, Purcell,  
Rameau, Scarlatti,  
Stamitz, Tartini,  
Telemann, Torelli,  
Vivaldi und andere.*

Bitte, fordern Sie den  
AMADEO-  
GESAMTKATALOG an

**AMADEO KASSEL**



## NEUE PASSIONSMUSIK

**SIEGFRIED REDA**

**Ecce homo – O Mensch, beweine dein  
Sünde groß – Die beiden Schächer** – Alfred  
Fackert, Tenor; Mülheimer Singkreis, Lei-  
tung Hans Bril T 72 710 F DM 7.50

**SIEGFRIED REDA**

**Du großer Schmerzensmann – O Mensch,  
beweine dein Sünde groß**

**WOLFGANG HUFSCHMIDT**

**Sei getreu bis an den Tod – Christus  
hat unsre Sünde selbst hinaufgetragen**  
Mülheimer Singkreis, Leitung Hans Bril  
T 72 711 F DM 7.50

**ERNST PEPPING**

**Passionsbericht des Matthäus** für acht-  
bis zwölfstimmigen Chor a cappella  
Dokumentaraufnahme einer öffentlichen  
Aufführung der Spandauer Kantorei im  
Münster zu Bern, September 1952 – Lt. G.  
Grote. Kassette CAN 11 01/02 LP DM 48.–

**MAX Reger**

**Meinen Jesum laß ich nicht – O Haupt,  
voll Blut und Wunden – Geistliche Lie-  
der** – Lisa Schwarzweiler, Sopran; Gustav  
Banze, Tenor; Chor der Kirchenmusik-  
schule Schlüchtern – Lt. Werner Bieske  
T 72 704 K DM 15.–

**CANTATE**

SCHALLPLATTEN DARMSTADT



# NEUE SCHALLPLATTEN

in der Reihe Musica Sacra-Klangarchiv für Kirchenmusik

JOHANN CHRISTIAN BACH

## **Dies irae c-moll (1757)**

für Solo, Doppelchor und Orchester  
Solisten und Coro Polifonico (Torino)  
Orchester des Angelicum, Mailand  
Leitung: Ruggero Maghini

Johann Christian Bachs umfangreiches Schaffen für die Kirche wird in der hier vorgelegten Aufnahme zum erstenmal gewürdigt. Das seinerzeit in der Mailänder Kirche San Francesco unter Leitung des Komponisten aufgeführte monumentale „Dies irae“ ist ein Meisterwerk, dem große Bedeutung zukommt und das Mozarts klassischen Kirchenstil gleichsam vorausahnt.

AMS 19 30 cm (stereo kompatibel) 24,- DM

ANTONIO VIVALDI

## **Psalm 126 „Nisi Dominus“ Magnificat in g-moll**

Anna Maria Rota, Alt  
Emilia Cundari und Angela Vercelli, Sopran  
Kammerorchester des Angelicum, Mailand  
Coro Polifonico (Torino)  
(Leitung Ruggero Maghini)  
Dirigent: Carlo Felice Cillario

Antonio Vivaldi, dessen Kompositionen schon von J. S. Bach geschätzt wurden, ist in den letzten Jahrzehnten, besonders durch seine Instrumentalkonzerte, einem breiteren Publikum bekannt geworden. Der Vesperpsalm „Nisi Dominus“ ist eine Neuentdeckung und, von dem oben genannten Ensemble hinreißend musiziert, darf er der besonderen Aufmerksamkeit, besonders der Fachwelt, sicher sein. Das „Magnificat“ ist an Bachs Standardwerk zu messen.

AMS 25 30 cm (stereo kompatibel) 24,- DM

ANTONIN DVORAK

## **Messe op. 86**

Solisten und Chor  
der Tschechischen Philharmonie Prag  
Orchester der Prager Symphoniker FOK  
Leitung: Vaclav Smetacek

Die Prager Symphoniker, der Chor der Tschechischen Philharmonie und namhafte Solisten, insgesamt ein mehr als 220köpfiges Ensemble unter Vaclav Smetacek, bieten eine mustergültige Darstellung dieses musizierfreudigen Werkes. Dvorak hat als Organist Kirchenmusik echt erlebt und so nimmt es nicht wunder, daß er auch als Symphoniker bei aller persönlichen Deutung den Kern wahrer Frömmigkeit erspürt. In dieser Hinsicht stellt das Werk ein böhmisches Gegenstück zu den Brucknerschen Messen dar.

AMS 29 30 cm (stereo kompatibel) 24,- DM

ANTONIN DVORAK

## **Te Deum op. 103**

Drahomira Tikalova, Sopran  
Teodor Srubar, Bariton  
Chor der Tschechischen Philharmonie Prag  
Orchester der Prager Symphoniker FOK  
Dirigent: Vaclav Neumann

Dieser originellste Beitrag Dvoraks zur geistlichen Musik liegt hier erstmals in einer authentischen Schallplattenaufnahme vor. Es ist die überströmende Lebensfreude eines böhmischen Kirchweihfestes, wenn auf dem mächtigen Orgelpunkt der Pauken das Orchester wie Glockengeläut einsetzt und der Chor sich mit markanten Intervallschritten des Eingangsthemas jubelnd anschließt. Die Solisten bringen besinnlichere Partien in das musikalische Geschehen dieser viersätzigen Symphonie, wobei das Orchester in Zitaten Dvoraks Heimatliebe unterstreicht. Ein ganz persönliches Glaubensbekenntnis des Komponisten.

AMS 5007 25 cm (stereo kompatibel) 13,50 DM

Weitere interessante Werke sind in Vorbereitung / Ausführliches Gesamtverzeichnis steht zur Verfügung  
Unsere Stereoschallplatten sind vollkompatibel und können auf jedem Vorführgerät abgespielt werden

**MUSIKVERLAG SCHWANN DÜSSELDORF** Postfach 7640